نئے پرانے خیالات

نئے پرانے خیالات

خواجہ محمدؐ زکریا

لاہور اکیڈمی ـــــ لاہور

ستمبر ۱۹۷۰ء

ناشر ——— لاہور اکیڈمی

تعداد ——— ایک ہزار

مطبع ——— پنجاب پریس لاہور

قیمت ——— روپے

اِنتساب

والدۂ مرحومہ کے نام

سوداؔ جو کبھی گوشِ سے ہمّت کے سنے تو
مضمون یہی ہے جرس دل کی فغاں کا
ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے رہ
دنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

فہرس

دیباچہ

میرے تنقیدی مضامین کا یہ پہلا مجموعہ ہے۔ اس کے تمام مضامین گذشتہ دس برسوں میں لکھے گئے ہیں۔ قدیم ترین مضمون "دِلّی کا دبستانِ شاعری" ہے جو میں نے طالب علمی کے زمانے میں لکھا تھا اور آخری مضمون "سودا اور غالب" ہے جو غالب کی صد سالہ برسی کے دوران میں لکھے ہوئے مضامین کے بحرِ ذخار میں ایک بوند پانی کی حیثیت رکھتا ہے۔

ان میں سے بعض مضامین تو بہت حد تک روایتی خیالات سے اخذ و استفادہ تک محدود ہیں، جن میں محض کہیں کہیں ذاتی تحقیق و تفحص کا پرتو ملتا ہے، مگر کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جو مروّجہ تنقیدی آراء سے ہٹ کر لکھے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے کتاب کا نام "نئے پرانے خیالات" رکھا ہے۔ یہاں میں یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے مروّجہ نظریات سے اختلاف محض انفرادیت کے شوقِ فضول کی بنا پر نہیں کیا بلکہ جب میرے مطالعے نے مجھے یقین دلا دیا کہ بیشتر نقادوں کو کسی خاص رائے کے قائم کرنے میں تسامح ہوا ہے اور تحقیقِ مزید نے ابتدائی رائے کی تصدیق کی تو میں "تردید میں خامہ فرسائی" پر مجبور ہوا۔

مجھے اُردو تنقید کے اس رجحان سے سخت نفرت ہے جس میں نقاد کو "سب اچھا" نظر آتا ہے۔ میں ایسے نقادوں سے تو انھیں بہتر سمجھتا ہوں جو "سب ناقص ہے" کے مدعی ہیں؛ کہ اس طرح مزید غور و فکر کا موقع تو ملتا ہے۔ اس کے علاوہ میں ان

نقادوں کے حق میں بھی "دُعائے خیر" ہی کر سکتا ہُوں جو وَلی سے ناصر کاظمی تک ہر شاعر پر لکھتے ہُوئے پانچ سات فقروں ہی سے کام چلا لیتے ہیں اور جن کی بے شمار کتابیں قاری کے ذہن میں تجسّس اور انکشاف کی ایک لہر بھی پیدا نہیں کر سکتیں اگر کسی کے پاس کہنے کو کچھ نہ ہو تو اس سے خاموش رہنا بدرجہا بہتر ہے۔

بہرصُورت میرے یہ مضامین اسی لیے لکھے گئے ہیں کہ طلبا اور ادب کے سنجیدہ قارئین انھیں پڑھ کر "تحقیقِ مزید" پر مائل ہوں۔ اگر ان میں کچھ آرا قابلِ قبول ہوں تو مان لی جائیں، ورنہ ان کی تردید میں لکھا جائے۔ اور اگر تردیدی دلائل میں زیادہ وزن ہوگا تو انھیں تسلیم کر لینے میں مجھے کوئی باک نہیں ہوگا۔

اِس کتاب کی کتابت میری توقعات سے بمراتب خراب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں دلجمعی سے اس کی تصحیح نہیں کر سکا۔ خیال ہے کہ اس میں اب بھی اغلاط ہوں گی، جن کا مجھے افسوس ہے، لیکن کیا کہہ سکتا ہُوں ؏ مُنہ نہ ہم جبریوں کا کھلواؤ۔

آخر میں استاذ مکرّم ڈاکٹر سیّد عبداللہ صاحب کا نہایت درجہ شکر گزار ہوں کہ انھوں نے تمام مضامین کو پڑھنے کی زحمت گوارا کی اور "پیش لفظ" عطا فرمایا۔

محمد زکریا

شعبۂ اُردو،

اورینٹل کالج، لاہور

۱۵ مئی ۱۹۷۰ء

یکم مارچ ۱۹۷۰ء

پیش لفظ

عزیزِ مکرّم خواجہ محمد زکریا کے اِس مجموعۂ مضامین سے میں نے بہت فائدہ اُٹھایا......، اُنہوں نے ایسے موضوعات پر قلم اٹھایا ہے جو ادب اردو کی تاریخ میں غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں یا پھر ایسے ہیں جن کے بارے میں کوئی الجھن یا مغالطہ یا اختلاف رائے ہے۔ خواجہ صاحب ادب اردو کے استاد بھی ہیں اس لئے ان کی نظر اس پر بھی رہتی ہے کہ طلبہ کی مشکلات کو کسی طور حل کیا جائے...... میں خود بھی تدریس کے زمانے میں یہی کرتا رہا ہوں اور کسی مخلص استاد کو اس سے مفر نہیں

لکھنو کا دبستانِ شاعری کیا ہے؟ اس کے خصائص کیا ہیں؟ اس کے بڑے بڑے نمائندے کون کون لوگ ہیں؟ اِسی طرح دہلی کا دبستان شاعری کیا ہے اور اس کی خصوصیات کیا ہیں؟ ان دونوں موضوعات پر عمدہ مقالے اس مجموعے میں آئے ہیں اور بڑی وضاحت سے سب نکات بیان کئے گئے ہیں۔ یوں یہ امر بحث طلب ہی رہا کہ ادبی دبستان کسے کہتے ہیں؟ اور لکھنو اور دہلی کے رنگِ شاعری کو الگ الگ دبستان کہنا بھی چاہیئے یا نہیں؟

یہ تو مُسلّم ہے کہ شعرائے دہلی کا ایک خاص لہجہ ہے۔ ان کی ایک خاص نوا ہے، مگر کیا اس سے، ان کی شاعری کو الگ دبستان کی شاعری کہا جاسکتا ہے یا نہیں، تصفیہ طلب امر ہے۔

میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ محض لہجہ و نوا کی بنا پر، شاعری کا الگ

دبستان قائم نہیں ہو جاتا۔ ہم جس شے کو لکھنویت کا طرۂ امتیاز سمجھتے ہیں اس کے آثار و نقوش دہلی کی شاعری میں بھی مل جاتے ہیں۔ میری مراد خارجی مضامین سے ہے جن کو چمکانے والے میر سوز وغیرہ دہلی کے شعرا تھے۔ پھر یہی وہ شعرا تھے جو فیض آباد و لکھنؤ میں پہنچے اور اس انداز کو ہمراہ لے گئے۔ اس طرح یہ لکھنویت گویا دہلویت ہی کی ایک شاخ تھی اور لکھنویت کی بہت سی برائیاں مثلاً سوقیانہ مضامین شعرائے دہلی کے یہاں بھی کم نہیں، تو اس صورت میں دونوں کو الگ الگ دبستان کہنا کچھ بظاہر زیادتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ لکھنؤ میں یہ مضامین کچھ زیادہ ہو گئے اور یہ معاشرت کا اثر تھا...... ادھر اساتذہ دہلی کی روائیتیں مصحفی، آتش اور میر حسن کی صورت میں بھی چلتی رہیں ان وجوہ سے دہلی و لکھنؤ کے الگ الگ دبستانوں کی بات بحث طلب ہو جاتی ہے...... ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ لکھنؤ دہلی کا بگڑا ہوا نقشہ تھا مگر یہ فیصلہ بھی قابلِ غور ہے اور اس پر مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔

اس مجموعے میں "حالی اور شیفتہ" کے عنوان سے ایک اور محققانہ مضمون ہے۔ ذکریا صاحب نے اس میں دو نتیجے نکالے ہیں۔ ایک یہ کہ شیفتہ کے ناقدانہ ذوق کے بارے میں اہلِ نقد و نظر نے مبالغے سے کام لیا ہے۔ دوسرا یہ کہ حالی نے شیفتہ کا اثر بطورِ خاص قبول نہیں کیا۔

یہ مضمون خوب ہے۔ اس میں کئی مسئلے ایسے سامنے آ گئے ہیں جو دعوتِ تحقیق دیتے ہیں۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ شیفتہ کو ان کی شخصیت کی وجہ سے کچھ ایسی غیر معمولی نیک نامی حاصل ہو گئی ہے

جو ادبی معیار کی رُو سے شاید بجا معلوم نہیں ہوتی ...... اس حد تک تو ٹھیک ہے لیکن غور طلب امر یہ ہے کہ ان کے معاصرین نے انہیں علی العموم تسلیم کیا تو یہ بات بھی بلا وجہ نہیں ہو سکتی ۔ لہذا یہ ضرور ماننا پڑے گا کہ ان کی شخصیت کی دلکشی کے ہمراہ، ان کی سخن فہمی بھی تسلیم شدہ تھی جس کا نقش اس کے معاصرین پر بیٹھا ہوا تھا ۔ میرا خیال ہے کہ شیفتہ کو اس کے اس حق سے محروم نہ کیا جائے تو قرین انصاف ہوگا

شیفتہ کے تذکرے کے بارے میں مختلف کتابوں میں جو کچھ لکھا گیا ہے اُس میں مبالغہ بھی ہے اور خلط مبحث بھی ۔ گلشن بے خار کو پہلا معیاری تذکرہ کہنا صحیح نہیں ۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ گلشن بے خار تذکرہ نگاری کے ایک خاص دبستان سے تعلق رکھتا ہے اور اجمالی تذکرہ نگاری میں وہ ایک خاص مقام رکھتا ہے ۔

یہ معلوم ہے کہ اُردو میں تذکرہ نگاری تین طریقوں پر ہوئی ۔ (۱) اجمالی اور درشت تنقیدی انداز (۲) تفصیلی اور "ہمہ را بہ نیکی یاد کردن" کا اُسلوب (۳) بیاضی انداز .... اِن سب اسالیب کی چند در چند شاخیں اور بھی ہیں لیکن مجموعاً یہی انداز زیادہ مقبول ہیں ۔

پہلے اُسلوب کے نمائندۂ اعظم میر تقی میر تھے جن کے تذکرۂ نکات الشعرا نے کڑی اور بے لاگ تنقید کی بنا ڈالی اور حالات کے بیان میں اجمال برتا ...... دوسرے انداز کی جامع کتاب خوب چند ذکا کا تذکرہ عیار الشعرا ہے ۔

شیفتہ تذکرہ نگاری میں اسلوب میر کے مقلد تھے ۔ فرق یہ ہے کہ میر تقی میر کی تلخ تنقید میں کبھی کبھی ذاتیاتی رنگ بھی ابھر آتا ہے ۔ لیکن

شیفتہ کے یہاں یہ درشتی اصولوں کے پردے میں ظہور پذیر ہوتی ہے ...... میری ذاتی رائے میں شیفتہ کا تذکرہ، دبستانِ میر کے تذکروں میں بلند مقام رکھتا ہے اور اِس حد بندی میں وُہ معیاری بھی ہے۔

شیفتہ کے بارے میں باقی امور پر بھی بحث ہو سکتی ہے لیکن یہ واضح ہے کہ ذکریا صاحب نے چند در چند ضروری سوال اٹھا کر ہمیں مزید مطالعہ و تحقیق کی طرف مائل ہوں۔

اس مجموعے کے باقی مضامین بھی چونکا دینے والے ہیں ..... ان کو پڑھ کر ان کے نتائج سے اختلاف تو ہو سکتا ہے لیکن آسانی سے انہیں ٹالا نہیں جا سکتا۔ پڑھنے والا اختلاف کرنا بھی چاہے گا تو کافی محنت کرنے کے بعد۔ کافی تحقیق و کاوش کے بعد .... ! بہر حال میں اِن مضامین سے محظوظ بھی ہوا ہوں اور مستفید بھی !

اب یہ مضامین اہلِ ذوق و اربابِ تحقیق کی خدمت میں حاضر ہیں

فقط

سید عبداللہ

المأمن ...... اُردو نگر

ملتان روڈ ، لاہور

۶ر اکتوبر ۱۹۶۹ء

نظیرؔ اکبر آبادی

نظیرؔ اکبر آبادی اِس لحاظ سے بڑا بد قسمت شاعر تھا کہ اس کے معاصرین نے اُسے تسلیم نہ کیا۔ وفات کے بعد بھی ایک مدت تک سوائے عوام کے کسی نے اس کی شاعری کی طرف توجہ مبذول نہ کی۔ تذکرہ نگاروں نے اس کے ذکر سے اپنے تذکروں کو "آلودہ" کرنا پسند نہ کیا۔ جن لوگوں نے اس کا ذکر کیا اُنہوں نے یا تو اس کے حسنِ اخلاق کی تعریف کی یا اس کی شاعری کی تنقیص مگر شاعرانہ محاسن کو کسی نے درخورِ اعتنا نہ سمجھا۔ شیفتہ اس معاملے میں ضرورت سے زیادہ بدنام ہو چکا ہے حالانکہ شیفتہ سے زیادہ مذمت کے مستحق وہ تذکرہ نگار ہیں جو نظیر کو سرے سے شاعر ہی تسلیم نہیں کرتے۔ شیفتہ نے کم سے کم یہ تو لکھ دیا تھا "...... اما از اشعار منتخب قطع نظر کردہ" ورنہ اکثر تذکرہ نگاروں نے اسے معمولی سے معمولی شاعر کے ساتھ جگہ دینا بھی گوارا نہیں کیا۔

پرانے تذکرہ نگاروں میں صرف گلستان بے خزاں کے مصنف حکیم قطب الدین باطن نے ان کی تعریف کی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حکیم صاحب نظیرؔ کے شاگرد تھے۔ ان کی رائے اس طرح کی ہے:

"پیر مغانِ میکدۂ سخن، جرعہ کشِ راوقِ مضامین نو و کہن جناب ببیدولی محمد نظیرؔ؛ درۃ التاج شہنشاہ سخن دانی، گوہر یکتائے قلزم فیض رسانی، سریر آرائے اقالیم سخن وری، اورنگ پیرائے محافل شاعری، شمع شبستانِ حکمت، چراغ دودمان عزت، گلدستۂ گلستانِ عظمت، غنچۂ بہارِ ندرت، لعلِ معدنِ علم و حیا، گوہر گنجِ اتقا"

شخصیت کی تعریف میں اس طول کلامی کے بعد کلام کے متعلق بھی چند سطروں میں رائے دی ہے:

"خیاط ازل نے قبائے مضامین نادر ان کی عقل کے جسم پر قطع کی۔ دبیر فلک نے بیاضِ سخن پردازی و مضمون طرازی ان کے نام بخشی ---------- شاعر اس کو کہتے ہیں۔ کہ واقف ہو۔ زمانے کے امورات نیک و بد سے، ہمہ دان شیریں بیان ہو۔ بڑھ کے حد سے، شعر کے حقائق سے خوب ماہر ہو، شاعری کے سب نکتوں کا فائدہ اس پر ظاہر ہو۔ شاعری کے عملوں کا عامل ہو۔ ہر طرز میں مہارت کامل ہو جیسے ہادی الشعراء..."

یہ انتہائی عقیدت مندانہ رائے ہو سکتی ہے۔ مگر اسی میں تنقید کا شائبہ تک نہیں۔

کہا جاتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اُردو تنقید میں بعض انقلابی تبدیلیاں ہوئیں۔ محمد حسین آزاد، شبلی، حالی، امداد امام اثر وغیرہ نے تذکرہ نگاروں کے لفظی معیاروں کو ترک کر کے نقدِ ادب کے بنیادی اصولوں کی طرف توجہ کی۔ یوں اس بات کے صحیح ہونے میں کوئی کلام نہیں، مگر مندرجہ بالا چاروں نقاد نظیر کے بارے میں تذکرہ نگاروں سے مختلف رویہ نہیں رکھتے۔ امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں سرے سے نظیر کا ذکر ہی نہیں کیا۔ محمد حسین آزاد نے صرف ایک فقرہ لکھا ہے اور وہ بھی تعریف کی بجائے تنقیص کے نشتر رکھتا ہے۔

"نظیر کے بعض شعر ایسے ہیں کہ میر سے پہلو مارتے ہیں۔ پس اگر نظیر کا ذکر لکھ کر اس کے چند شعر منتخب لکھ دیے تو ناواقف سوائے اس کے کہ نظیر کو میر کا ہم پلہ شاعر سمجھتے اور کیا تصور کر سکتا ہے" (آبِ حیات)

حالی جو یقیناً ان چاروں میں بہتر نقاد تھے نظیر کے بارے میں ایک فقرے سے زیادہ لکھنا نامناسب سمجھتے ہیں۔

"آج کل یورپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاتا ہے کہ اس نے اور شعرا سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کئے ہیں۔ اگر ہم بھی اسی کو معیار کمال قرار دیں تو بھی میر انیس کو اردو شعرا میں سب سے برتر ماننا پڑے گا۔ اگرچہ نظیر اکبر آبادی نے شاید میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کئے ہیں مگر اس کو اہل زبان کم مانتے ہیں" (مقدمہ شعر و شاعری)

معلوم نہیں حالی نے یہاں نظیر کی تعریف کی ہے یا مذمت۔ بظاہر تعریف

سے زیادہ مذمت ہی معلوم ہوتی ہے لیکن اگر یہ ذہن میں رکھا جائے کہ حالی ا
زبان حضرات سے زیادہ خوش نہیں تھے تو اس اقتباس میں تعریف کا ہلکا سا
اشارہ ضرور موجود ہے۔ مگر اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ شبلی تو نظیر سے بہت
ناراض معلوم ہوتے ہیں۔ انہوں نے موازنہ انیس و دبیر میں متعدد مقامات
پر نظیر کا ذکر کرتے ہوئے، طعن و تعریض سے کام لیا ہے۔

آخر اس بات کی وجہ کیا ہے؟ یہ لوگ اپنے دور کے مانے ہوئے سخن
فہم اور ادب شناس تھے اور دوسرے شاعروں کی بڑی تعریف کرتے تھے
مگر نظیر کے معاملے میں خاموشی کیوں اختیار کر لیتے تھے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ
ان تذکرہ نگاروں اور نقادوں کی پیدائش اور تربیت، خاص طرح کے شعری
ماحول میں ہوئی۔ ان کے لئے شاعری اور فصاحت لفظی مترادف الفاظ تھے
چونکہ دلی اور لکھنو کی بیشتر شاعری کسی نہ کسی طرح درباری ماحول سے وابستہ
تھی اس لئے اس میں ایک مخصوص ذخیرہ الفاظ رائج ہو گیا تھا۔ دوسرے
ہماری سب سے مقبول صنف سخن غزل تھی۔ غزل کی خوبیوں سے انکار نہیں
مگر یہ حقیقت ہے کہ غزل ایک محدود ذخیرۂ الفاظ کو تصرف میں لاتی ہے۔ اسی
طرح غزل کے خیالات بھی محدود تھے۔ سید انشا نے دریائے لطافت میں
اچھے شعر کی جو خوبیاں بیان کی ہیں۔ ان سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ان لوگوں
کے ذہن میں اچھی شاعری کا کتنا محدود تصور تھا۔

نظیر کے معاصر شعرا نے زندگی کے تمام پہلوؤں کا جائزہ نہیں لیا اور اس
کے تمام ارکانات کو نہیں ٹٹولا۔ داخلیت اور دروں بینی نے انہیں دنیا کے
مشاہدے کا اول تو موقع ہی نہیں دیا۔ دوسرے اگر انہوں نے اسے دیکھا بھی تو
داخلی اور روحانی نقطہ نظر سے۔ نظیر ان کے مقابلے میں حقیقت پسند ہیں۔ انہوں

اِردگرد کی زندگی کو جیتی جاگتی، ہنستی کھیلتی، روتی دھوتی غرض تمام حالتوں میں پیش کیا ہے اور اسی طرح سے پیش کیا ہے جیسی وہ تھی۔ جب نظیر نے زندگی کی مرقع نگاری اس وقت نظر سے کی تو لامحالہ اپنے خیالات کو پیش کرنے کے لئے وسیع ذخیرۂ الفاظ کی ضرورت پیش آئی۔ چنانچہ انہوں نے موقع محل کی مناسبت سے بے شمار ایسے مقامی الفاظ استعمال کئے جو مقامی زندگی کو پیش کرنے کے لئے ضروری تھے۔ اس لئے ان کی شاعری کیا بلحاظ مواد اور کیا بلحاظ الفاظ دوسرے تمام شاعروں سے مختلف ہو گئی۔ ظاہر ہے کہ محدود خیالات اور محدود الفاظ کے پرستار انہیں شاعر کیوں کر تسلیم کر سکتے تھے؟

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب نظیر سے پہلے کے شاعر، نظیر کے معاصرین اور نظیر کے بعد میں آنے والے شاعر اسالیب کے تنوع سے قطع نظر تقریباً ایک ہی انداز کی شاعری کرتے رہے تو نظیر کی انفرادیت کا سبب کیا ہے؟ بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ نظیر نہ دلی کے دبستانِ شاعری سے واقف تھے اور نہ لکھنو کے دبستانِ شاعری سے۔ اس لئے انہوں نے اُردو شاعری کو ایک نیا دبستان دیا۔ مگر اس بات کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ نظیر کے اصل معاصرین انشاؔ، رنگینؔ، مصحفیؔ، جراتؔ وغیرہ تھے (میر اور سودا ان سے بڑے تھے اور آتش و ناسخ چھوٹے) اس بات کی کئی شہادتیں موجود ہیں کہ لکھنو اور دہلی کے لوگ ان کی شاعری سے واقف تھے۔ مثال کے طور پر قدرت اللہ قاسم نے مجموعۂ نغز میں نظیر کا ذکر کیا ہے۔ مجموعۂ نغز ۱۲۲۱ھ میں مکمل ہوا۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نظیر اس دور میں مشہور ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ نظیر پہ لکھنے والوں نے ایک واقعہ کا ذکر کیا۔ جس سے معلوم

ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے میں بہت مشہور تھے" نواب واجد علی شاہ نے شہرت سن کر ایک قاصد مع روپے کے طلبی کے لئے بھیجا۔ وہ میاں نظیر کے پاس آیا اور راہ خرچ دیا۔ رات بھر ان کے گھر میں روپے رکھے رہے۔ تردد کی وجہ سے نیند نہ آئی۔ کہنے لگے "ادنیٰ تعلق سے تو یہ ترددات ہیں۔ جب پورا تعلق ہوگا تو خدا جانے کیا حال ہوگا" یہ کہہ کر روپے واپس کئے اور لکھنو نہ گئے (زندگانی بے نظیر۔ عبدالغفور شہباز)

نظیر کے کلام میں (بالخصوص غزلیات میں) ایسی بے شمار اندرونی شہادتیں موجود ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنو کے اساتذہ غزل کے کلام سے واقف تھے اور ان کی زمینوں میں انہوں نے غزلیں بھی کہی ہیں۔ یہاں طوالت کے خوف سے نظیر اور اساتذہ لکھنو کی ہم طرح غزلوں کو درج نہیں کیا جاتا ان دلائل سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ نظیر اساتذہ لکھنو سے واقف تھا اور انہیں نظیر کے کلام سے واقفیت تھی۔ مگر اس کے باوجود نظیر نے نظم گوئی میں الگ راہ نکالی۔

بعض لوگ اس کی وجہ یہ بیان کرتے ہیں کہ آگرہ دلی سے دور واقع ہے انقلابات سے دلی کے شاعر زیادہ متاثر ہوئے اس لئے ان کے یہاں یاسیت اور قنوطیت عروج پر ہے۔ چونکہ آگرے کے حالات دلی سے مختلف تھے، اور نظیر کی شاعری آگرے کے ماحول میں پروان چڑھی، اس لئے اس میں غم کی شدت نہیں۔ یہ بات بھی محض قیاس پر مبنی ہے۔ آگرہ سیاسی انقلابات اور شکست و ریخت سے اسی طرح متاثر ہوا جس طرح دلی اور دلی کے رہنے والے۔ آگرے کو مغلیہ بادشاہوں کے دور میں ہمیشہ مرکزی حیثیت حاصل رہی مغلوں کی بہترین عمارات اس شہر میں موجود ہیں اور اس دعوے

کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں۔ محمدؐ لطیف کی کتاب — AGRA
Historical & descriptive سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مغل حکومتوں میں جتنی تبدیلیاں ہوتی تھیں ان میں آگرے کا حصہ اہم ترین ہوتا تھا۔ ہر نئی حکومت آگرے کے باشندوں کو لازماً مدنظر رکھتی تھی معاصر فارسی تاریخوں میں آگرے کو مستقر الخلافت لکھا جاتا تھا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد جب اس کے بیٹوں میں تخت نشینی کے لئے جنگیں شروع ہوئیں تو آگرہ بھی ان سے متاثر ہوا۔ جہاندار شاہ اور فرخ سیر کے درمیان تخت نشینی کی جنگ آگرے کے نواح میں ہوئی۔ فرخ سیر کے قتل کے بعد آگرے کے لوگوں نے سیّد بھائیوں (حسین علی اور عبداللہ) کی مرضی کے خلاف "نکو سیر" کا ساتھ دیا۔ چنانچہ سیّد بھائیوں نے آگرے پر ایک بھاری فوج کے ساتھ حملہ کیا اور شہر کو تاخت و تاراج کیا۔ محمدؐ شاہ نے اپنی سلطنت کے ابتدائی زمانے میں دلی کی بجائے آگرے کو دارالحکومت قرار دیا۔ اسی زمانے میں مرہٹوں اور جاٹوں نے اپنی من مانی آگرے میں شروع کر رکھی تھی۔ اسی طرح جب نادر شاہ نے دلی میں قتل عام کیا اور تاوان وصول کرنے کے لئے آگرے کے گورنر کو بھی حصہ ادا کرنا پڑا تو آگرہ بھی دلی کی طرح اقتصادی دباؤ کا شکار ہوا۔ اسی طرح احمد شاہ ابدالی نے جب ۱۸۵۷ء میں دلی میں قتل عام کیا تو اپنے ایک وزیر شاہ ولی خاں کی زیر سرکردگی آگرے کی طرف بھی فوج روانہ کی۔ شاہ عالم ثانی کے زمانے میں بھی اس شہر نے متعدد گورنر، حکمران اور جنگیں دیکھیں۔ جب ۴ استمبر ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک نے دلی کو فتح کیا تو اس کے بعد اس نے آگرے کا رخ کیا اور سندھیا کی فوجوں کو شکست دے شہر پر قبضہ کر لیا۔ نظیر اکبر آبادی کی پیدائش اور

تعلیم و تربیت کا زمانہ یہی تھا ظاہر ہے کہ آگرے کے حالات دلی اور لکھنو سے مختلف نہیں تھے ۔ اس لحاظ سے نظیرؔ کی انفرادیت کا سبب سیاسی اور سماجی حالات کی بجائے اس کی ذات میں تلاش کرنا چاہئے ۔

یہ کہنا غلط ہوگا کہ نظیر اپنے زمانے کے حالات سے قطعی طور پر متاثر نہیں ہوا ۔ اس نے اقتصادی بدحالی ، مختلف پیشہ وروں کی حالتِ زار ، غریبوں ، امیروں کی خستہ حالی وغیرہ کو جا بجا اپنی شاعری میں کہیں براہِ راست اور کہیں بالواسطہ پیش کیا ہے ۔ اس سیاسی بدحالی کا نقشہ دیکھنا ہو تو نظیرؔ کی یہ نظمیں ملاحظہ کیجئے ۔

دربیانِ تماشائے دنیائے دوں : یہ جتنا خلق میں اب جا بجا تماشا ہے

مخمس شہر آشوب : ہے اب تو کچھ سخن کا مرے اختیار بند

کوڑی کی فلاسفی : کوڑی ہے جس کے پاس وہ اہلِ یقین ہیں ۔

پیسے کی فلاسفی : نقش یاں جس کے لگا ہاتھ میاں پیسے کا ۔

روپے کی فلاسفی : نقشہ ہے عیاں سو طرب و رقص کی رے کا ۔

زر کی فلاسفی : دُنیا میں کون ہے جو نہیں مبتلائے زر

مفلسی کی فلاسفی : جب آدمی کے حال پہ آتی ہے مفلسی

آٹے دال کا بھاؤ : آٹے کے واسطے ہے ہوس ملک و مال کی

روٹی کی فلاسفی : جب آدمی کے پیٹ میں آتی ہیں روٹیاں [1]

---

[1] عنوان کے ساتھ نظم کا پہلا مصرعہ اس کی وجہ سے لکھا گیا ہے ۔ کہ کلیاتِ نظیرؔ کے مختلف نسخوں میں مختلف عنوان ملتے ہیں ۔

اِن عنوانوں پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ نظیرؔ اپنے زمانے کے حالات سے غافل نہیں تھا۔ بلکہ غریبوں، امیروں، متوسط طبقہ کے لوگوں کو جو اقتصادی الجھنیں پیش آگئی تھیں انہیں بار بار اپنی نظموں میں پیش کرتا تھا۔ تاہم یہ کہنا درست نہیں کہ نظیرؔ کے کلیات میں یہی کچھ ہے یا نظیرؔ کا کُل سرمایہ صرف مذکورہ بالا نظمیں ہیں۔ شہر آشوب تو حاتمؔ، قائمؔ، سوداؔ اور میرؔ وغیرہ نے بھی لکھے ہیں۔ اقتصادی بدحالی کی طرف اشارے غزل کے شاعروں نے بھی کئے ہیں۔ مگر بحیثیتِ مجموعی جو زندگی نظیرؔ کے کلام سے اُبلی پڑتی ہے وہ کسی اور شاعر کے یہاں موجود نہیں۔

نظیرؔ کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے زندگی کے ہر روپ اور ہر پہلو کو دیکھا ہے۔ اور ہر انداز میں اُس سے محبت کی ہے اس کی وجہ تلاش کرنی ہو تو نظیرؔ کے حالاتِ زندگی کا مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے افسوس یہ ہے کہ نظیرؔ کے مصدقہ حالاتِ زندگی نہیں ملتے۔ جن لوگوں نے اس کی سوانح مرتب کرنے کی کوشش کی ہے ان کا سب سے بڑا ماخذ خود نظیرؔ کا کلام ہے تاہم چند اشارے ایسے مل جاتے ہیں۔ جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے وسیع المشاہدہ شاعر بنانے میں کون کون سے محرکات اہم ثابت ہوئے؟ فرحت اللہ بیگ نے دیوانِ نظیر میں لکھا ہے۔

"نظیر دہلی میں ۱۷۳۵ء (مطابق ۱۱۴۷ھ) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد محمد فاروق تھے اور والدہ نواب سلطان خاں قلعدار آگرہ کی بیٹی تھیں۔ محمد فاروق عظیم آباد میں کسی نواب کے ہاں نوکر ہو کر چلے گئے اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔ محمد فاروق کے ہاں بارہ اولادیں ہوئیں مگر بچپنے میں مرگئیں۔ نظیر تیرھویں اولاد تھے۔ کہتے ہیں کہ کسی فقیر کی دعا

سے یہ پیدا ہوئے۔ اس خیال سے کہ یہ لڑکا ہے، نظر نہ لگے بچپن ہی میں ان کے ناک اور کان چھید کر ان کی شکل لڑکیوں کی سی بنا دی تھی"

اس اقتباس سے ثابت ہوتا ہے کہ نظیرؔ والدین کی اکلوتی زندہ اولاد تھے اس لئے لازماً انہیں بڑے لاڈ پیار سے پالا گیا ہوگا۔ چونکہ والدین اچھے کھاتے پیتے لوگ تھے اس لئے ان کی پرورش ناز و نعم سے ہوئی ہوگی اور انہیں بچپن ہی سے سیر، تماشے میں شامل ہونے، میلے ٹھیلے دیکھنے اور ہر طرح کے کھیل کھیلنے کی اجازت ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ نظیرؔ کو آگرے کی زندگی کے تمام پہلوؤں سے نہ صرف آشنائی ہے بلکہ محبت ہے ان کی شاعری سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر ایک کھلنڈرے لڑکے کی طرح کبھی کسی خوانچہ فروش کا تعاقب کرنے لگتا ہے، کبھی کسی میلے کی رونق دیکھنے چلا جاتا ہے۔ کہیں گیڑیاں کھیلنا شروع کر دیتا ہے، کہیں پتنگ بڑھاتا ہے۔ کہیں کبوتر اڑاتا ہے۔ کہیں جنگلوں میں جا کر پرندوں کو پکڑتا ہے۔ اگر طبیعت چاہتی ہے تو سر راہ بیٹھ جاتا ہے یا کسی پیشہ ور کا روپ دھار لیتا ہے۔ غرض نظیرؔ کی نظموں میں زندگی ہر روپ میں اور ہر انداز میں لہریں لیتی نظر آتی ہے۔

جمنا کے پاٹ گویا صحن چمن ہیں بارے　　پیراک اس میں پیریں جیسے کہ چاند تارے
منہ چاند کے سے ٹکڑے تن گورے گورے پیارے　　پریوں سے بھر رہے ہیں منجدھار اور کنارے

کچھ وار پیرتے ہیں، کچھ پار پیرتے ہیں
اس آگرے میں کیا کیا اے یار پیرتے ہیں

(آگرے کی تیراکی)

کٹتا ہے جو پتنگ تو پھر لوٹتے اسے   دو دو ہزار دوڑتے ہیں چھوٹے اور بڑے
کاغذ ذرا سا ملتا ہے یا ٹکڑے کانپ کے   جب اس طرح کی سیر بھلا آن کر پڑے
پھر سوچیئے تو کیا ہے ٹھکانا پتنگ کا

(کنکوے اور پتنگ کی تعریف میں)

"کو" کہہ کے جدھر کے تئیں چھیپی کو ہلا دیں
کچھ ہووے غرض پھر وہ اسی سمت کو جا دیں
گٹی کو نہ پھڑکا دیں تو پھر تہ کو نہ آ دیں !
چھوڑ ان کو نظیر اپنا دل اب کس سے لگا دیں
اپنے تو لڑکپن سے ہیں دمساز کبوتر

(کبوتر بازی)

کل بلبلیں جو نو دس قابو میں اپنے آئیں !
ان میں سے دو پکڑ کر کشتی میں دھر بھڑائیں
یہ شور سن کے خلقت دوڑ آئی دائیں بائیں
کوئی بولا واہ حضرت، کوئی بولا واہ سائیں
سو سو طرح کی دھومیں اک دم میں کر دکھائیں !
اس ڈھب سے ہم نے یارو کل بلبلیں لڑائیں

(بلبلوں کی لڑائی)

نیاز فتح پوری نے نظیر کے اس رویے کو چڑکلا بازی قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں

"اگر آپ نے نظیر کی تمام اصناف سخن کا مطالعہ کیا ہے تو میری طرح غالباً آپ کو بھی یہ بات محسوس ہوئی ہو گی کہ اس کا کوئی کلام ایسا نہیں جس میں

کچھ چھل بل نہ ہو۔ کوئی انوٹ نہ پائی جائے اور ایک قسم کی 'اینڈ' موجود نہ ہو لیکن ان سب کے ملنے کے بعد جو چیز بنتی ہے۔ اسے کس لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں، یہ بات سمجھ میں نہ آتی تھی جسے نظیر کے مقطعے[1] نے سمجھا دیا کہ اُسے چٹکلے بازی کہتے ہیں اور نظیر ایک چٹکلے باز شاعر تھا۔ لیکن چٹکلے باز کسے کہتے ہیں یہ بات بجائے خود ذرا تشریح طلب ہے۔ چٹکلے باز ہماری سوسائٹی کا وہ انسان ہے (سوسائٹی سے علیحدہ اس کا کوئی مفہوم متعین نہیں کیا جا سکتا) جو بچوں سے لے کر بوڑھوں تک غریبوں سے لے کر امیروں تک ہر عمر و طبقہ کی محفل میں اپنی جگہ پیدا کر لیتا ہے۔ جو کبھی بار خاطر نہیں بلکہ ہمیشہ یار شاطر ثابت ہوتا ہے اور جس کی ہستی تکلف اور تصنع سے بالکل پاک ہوتی ہے۔ اس کی زندگی کا رجائی پہلو ہمیشہ نمایاں رہتا ہے اور وہ خود ہنسے یا نہ ہنسے لیکن دوسروں کو ہنسانے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا مرنجان مرنج، اہلا گہلا کھلنڈرا اور چونچال لیکن بے ضرر انسان ہے۔ جو ہر شخص سے محبت کرنا چاہتا ہے اور ہر شخص اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔ وہ مرد مرتاض بننے کا دعویٰ کبھی نہیں کرتا۔ وہ مذہب کی تنگ نظری سے ہمیشہ علیحدہ رہتا ہے۔ وہ ایک نہایت دلچسپ قسم کا رند ہے جو دنیا کو دوسروں کی نگاہوں سے دیکھنے کا زیادہ شائق ہوتا ہے اور اپنے آپ کو سوسائٹی کے اندر جذب کر کے اپنی انفرادیت کو بھی اجتماعی چیز بنا دیتا ہے۔ دوسروں کے ساتھ گھل مل کر زندگی بسر کرنا اس کا نصب العین ہوتا ہے

---

[1] مقطع یہ ہے :-

سب جانتے ہیں چٹکلے بازی نظیر کی ۔۔۔ اس کے تو ہر سخن میں ہے اے یار چٹکلا

اور دل پر چوٹیں کھانے کے بعد بھی مسکراتے رہنا اس کا شعار۔"

حقیقت یہ ہے کہ نیاز فتح پوری نے نظیرؔ کے مطالعہ زندگی اور پیشکش زندگی کو بڑی اچھی طرح بیان کیا ہے۔ نظیرؔ کی یہی افتادِ طبع اسے کامل مذہبی بے تعصبی سکھاتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے تہواروں، رسموں وغیرہ کو ہو بہو پیش کر دیتا ہے۔ اسے ہولی، بیساکھی دسہرہ اور بسنت بھی اسی طرح عزیز ہیں جیسے عید الفطر، عید قربان، محرم وغیرہ۔ اسی طرح اگرچہ وہ مذہباً شیعہ ہے لیکن سنی بزرگ مثلاً حضرت سلیم چشتیؒ اور داتا گنج بخشؒ بھی اس کے نزدیک واجب تعظیم ہیں۔ اس اس معاملے میں اس کا مسلک بھگتی تحریک کے پیرؤوں سے ملتا جلتا ہے۔

جھگڑا نہ کرے مذہب و ملت کا کوئی یاں
جس راہ میں جو آن پڑے خوش رہے ہر آن

زنار گلے یا کہ بغل بیچ ہو قرآن!
عاشق تو قلندر ہے نہ ہندو نہ مسلمان

نے رند نہ عابد نہ مے آشام رہے گا
آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

اس نقطہ نظر سے نظیرؔ کا مطالعہ آج تک نہیں کیا گیا۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ آگرہ ان جگہوں میں سے تھا جہاں بھگتی تحریک کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا اس لحاظ سے کوئی تعجب کی بات نہیں اگر نظیرؔ کے زمانے تک اس تحریک کے اثرات اکبر آباد کی فضا میں موجود ہوں۔

نظیرؔ میں کھلنڈرا پن اور درویشی بیک وقت موجود تھیں۔ ہمارے اکثر لکھنے والے ان دونوں صورتوں میں تضاد دیکھتے ہیں اس لئے انہیں نظیرؔ کا

کلام متضاد نظر آتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس نے دنیا کی عیش و عشرت کا نقشہ یوں کھینچا ہے کہ اس کے حصول کی ترغیب ہوتی ہے اور کہیں بے ثباتی دنیا کا بیان اس طرح کیا ہے کہ اس سے دل بیزار ہوتا ہے۔ مگر ان دونوں صورتوں میں کوئی تضاد نہیں کہیں یہ صورت تو نہیں کہ نظیر ہمیں ہنسنے، کھیلنے اور بے تعصب ہونے کی ترغیب اس وجہ سے دیتے ہوں کہ چند روزہ اور ناپائدار دُنیا میں ہنس کھیل کر دن گزارنے چاہیں۔ خاتمہ تو بہر صورت مقدر ہے۔ ایک گوشے میں بیٹھ کر اور کائنات کے اسرار و رموز پر غور کر کے پریشان ہونے سے "فنا" کا حکم ٹل نہیں سکتا۔ اس وجہ سے نظیر یہ کہتا ہے کہ حرص و ہوا کو چھوڑ دینا ہی بہتر ہے۔ زر کا لالچ یا کسی اور چیز کا لالچ بے کار ہے کہ کوئی چیز بھی پائدار نہیں بہتر صورت یہی ہے کہ انسان اپنی حیات فانی کو ہنس ہنسا کر ختم کرے۔ یہی رجحان ہے جس کی وجہ سے نظیر کی بے ثباتی دنیا والی شاعری بھی ہمیں رونے دھونے پر مائل نہیں کرتی۔ بلکہ یہ آگاہی بخشتی ہے کہ موت ایک اٹل اور لازمی چیز ہے۔ اور جب اُسے ضرور ہی آنا ہے تو رو دھو کر بسر اوقات کرنے کا فائدہ؟ کیوں نہ زندگی کا لُطف اٹھایا جائے۔

مندرجہ ذیل بند ملاحظہ ہوں جن سے اس رویے کی وضاحت ہوتی ہے

دنیا کے بیچ یارو سب زیست کا مزا ہے
جیتوں کے واسطے ہی یہ ٹھاٹھ سب ٹھٹا ہے
جب مر گئے تو آخر پھر عمر خاک پا ہے
نے باپ ہے نہ بیٹا نہ یار آشنا ہے۔
ڈرتی ہے روح یارو اور جی بھی کانپتا ہے
مرنے کا نام مت لو مرنا بُری بلا ہے۔

دنیا میں اپنا جی کوئی بہلا کے مرگیا   دل تنگیوں سے اور کوئی اکتا کے مرگیا
عاقل تھا وہ تو آپ کو سمجھا کے مرگیا   بے عقل چھاتی پیٹ کے گھبرا کے مرگیا
دکھ پا کے مرگیا کوئی سکھ پا کے مرگیا
جیتا رہا نہ کوئی ہر اک آ کے مرگیا

مے خوار بھی کتنے ہوئے یاں مے کے ملاقی   ساقی بھی کئی ہو گئے محبوب و ثاقی
لا جام کوئی بھر کے جو ہو اور بھی باقی   فرصت ہے غنیمت کوئی دم کو ارے ساقی
نہ مے نہ صراحی نہ ترا جام رہے گا
آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

تمہارا اب ہے جتنا حسن کا عالم غنیمت ہے   اگر ہے بیش تو بہتر دگر نہ کم غنیمت ہے
ہمارا دیکھنا اور عاشقی کا دم غنیمت ہے   بھروسا کچھ نہیں دم کا عزیزو دم غنیمت ہے
نہ یہ چہلیں نہ یہ دھومیں نہ یہ چرچے بہم ہونگے
میاں اک دن وہ آوے گا نہ تم ہوگے نہ ہم ہونگے

نظیر اکبر آبادی کو شاعر عوام کہا جاتا ہے۔ نظیر کے معاصرین اور متر[illegible] اشراف کے شاعر تھے۔ وہ شاعری کے لئے فصیح اور بلیغ زبان، لفظی، رعا[illegible]، درباری اور شہری ماحول، شرفا کے رسوم و رواج اور وضع وغیرہ کو [illegible]ری سمجھتے تھے۔ نظیر کی افتادِ طبع صحیح معنوں میں ایک عوامی شاعر کی ہے۔ عو[illegible] تو زبان کی پابندیوں کی پروا کرتے ہیں۔ نہ نشست و برخاست کے آداب کی [illegible] نہ شرفا کے رسم و رواج کی۔ میلوں ٹھیلوں کی رونقیں، خرید و فروخت، لڑائی ہنگامہ، چہل پہل سب عوام ہی کی مرہونِ منت ہیں۔ عوام کی باتیں صاف اور

سیدھی ہوتی ہیں جن میں دلکشی تو ہوسکتی ہے مگر باریکی نفاست اور حسن نہیں ہوتا نفسیاتی الجھنیں امراء کے مقابلے میں کم ہوتی ہیں۔ اس لئے وہ ہر طرح کی گفتگو لگی لپٹی رکھے بغیر کرسکتے ہیں۔ ان کی ظرافت بھدی اور ڈھول دھپے سے ملتی جلتی چیز ہوتی ہے۔ نظیرؔ نے چونکہ بیشتر نظموں میں عوام کے جذبات اور محسوسات کو پیش کیا ہے اس لئے ان نظموں میں سادگی، بے تکلفی، دلکشی۔ بے راہ روی چہل پہل وغیرہ موجود ہے۔ محبت کا بیان ہے تو "انہیں سنا ہی دیا حال داستاں کی طرح" کا انداز نہیں بلکہ صاف صاف اظہار ہے۔ ظرافت ہے تو فقرے بازی میں ذکاوت کی کمی ہے۔ واقعاتی مزاح ہے تو اس کا انداز بھی کھلا کھلا ہے۔

کوٹھے پہ کوئی اور کوئی بازار میں گرا — کوئی زمیں پہ گر کے ہے کیچڑ میں لوٹتا
رستے کے بیچ پاؤں کسی کا رپٹ گیا — ان سب جگہوں کے گرنے سے آیا جو بچ بچا
وہ اپنے گھر کے صحن میں آکر پھسل پڑا

(برسات کی بہاریں)

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں — بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
پڑھتے ہیں آدمی ہی قرآن اور نمازیاں — اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

عام لوگوں کی دل پسند چیزوں کو انہوں نے اپنی شاعری میں زیادہ جگہ دی ہے۔ ہمارے شاعر شراب کے عاشق رہے ہیں اور خمریات کا ایک معتدبہ ذخیرہ اردو، فارسی کی شاعری میں موجود ہے۔ بعض شاعر فخریہ شاعر شراب کہلواتے ہیں۔ شراب کے علاوہ افیون کو بھی شاعری میں جگہ دی گئی ہے۔ مگر چنیا بیگم کے عشق میں مبتلا ہونے والوں کی تعداد بہت کم ہے۔ نظیرؔ نے شراب کا ذکر ضرور کیا

ہے۔ مگر جس ذوق و شوق سے بھنگ کا ذکر کیا ہے شراب کا نہیں کیا نظیرؔ نے یہاں بھی اپنا عوامی رجحان نہیں چھوڑا۔ میلے ٹھیلے کا بیان بھی اسی وجہ سے ہے کہ عوام کی دل پسند چیزیں یہی میلے تھے۔ عوام کا شاعر ہونے کا اثر یہ بھی ہے کہ اس نے کسی قیمتی پھل کا ذکر کرنے کی بجائے تربوز اور ککڑی کی تعریف میں نظمیں لکھی ہیں۔ اور چینی کے برتن کی بجائے مٹی کے برتن کی مدح کی ہے۔ اس کے علاوہ غریبوں کے رسم و رواج کا خصوصی ذکر کیا ہے۔

زبان کی خصوصیات بھی بہت حد تک ان کی عوام پسندی سے متاثر ہوئی ہیں شاعر جس طرح کے خیالات بیان کرتا ہے اسی طرح کی زبان اختیار کرتا ہے۔ نظیرؔ کی زبان پر بہت اعتراض کئے گئے ہیں۔ شیفتہ نے نظیرؔ کے اشعار کو سوقیانہ قرار دیا ہے۔ محمد حسین آزاد بھی کچھ خوش نہیں معلوم ہوتے۔ مگر ان لوگوں کو اس بات کا پتہ نہیں کہ نظیرؔ نے تمام تر عوامی جذبات اور خیالات قلمبند کئے ہیں۔ اب اگر ان کے لئے شرفا کی فصیح اور ٹکسالی زبان اختیار کی جاتی تو خیالات اچھی طرح سے ظاہر نہ ہو سکتے۔ دوسرے عوام جن کے لئے شعر کہنا نظیرؔ کا اصل مقصد تھا۔ اس شاعری کو سمجھ نہ سکتے۔ مجبوراً اس نے عوام کی زبان اختیار کی اور زیادہ سے زیادہ مقامی الفاظ اور محاورات کو اپنی شاعری میں پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے بعض جگہ صحیح تلفظ سے دانستہ گریز کیا اور عوامی تلفظ کا نظم کرنا پسند کیا۔ بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ نظیرؔ فصیح زبان نہیں جانتے تھے۔ اگر ہم اس بات کو ذہن میں رکھیں کہ نظیرؔ نے عربی اور فارسی کی تعلیم پائی تھی تو اس بات کی تردید ہو جاتی ہے۔ پھر انہوں نے اپنے کلام میں جہاں فصحا کی زبان اختیار کی ہے وہاں اتنے کامیاب رہے ہیں کہ محمد حسین آزاد کو بھی یہ ماننا پڑا ہے کہ نظیرؔ کے بعض اشعار میرؔ سے پہلو مارتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار

کہنے والا شخص 'ان پڑھ' یا "زبان سے نا واقف" نہیں ہو سکتا ؎

یوں کارواں شباب کا گذرا کہ گوش زد
آوازِ پا ہوئی نہ صدائے درا ہوئی

طرفہ فسوں سرشت ہے چشم کرشمہ سنج یار
لیتی ہے اک نگاہ میں صبر بھی اور قرار بھی

زلف کو بھی ہے دمبدم عزم کمند افگنی
دام لیے ہے سنتھ طرۂ تابدار بھی

کیا کبک کو دکھلاتے ہو انداز خرام آہ
حسرت زدۂ شوخی رفتار تو ہم ہیں

بقول نیاز "کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ یہ اشعار اسی کے ہیں "جو کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین "پکارتا پھرتا ہے" اس سے یہی نتیجہ نکالنا پڑتا ہے کہ یہ نظیر کے موضوعات کا تقاضا تھا کہ اس نے عوام کی زبان اختیار کی ورنہ وہ فصیح و بلیغ زبان بھی جانتا تھا اور اگر چاہتا تو میر یا سودا یا درد کے انداز میں شعر سرائی کر سکتا تھا۔

نظیر نے چونکہ عوامی زبان اور بول چال کی زبان استعمال کی ہے اس لئے الفاظ جو متروک ہو چکے ہیں ان کے کلام میں موجود ہیں۔ بول چال کی زبان اور کتابی زبان میں کچھ نہ کچھ فرق آج کل بھی موجود ہے۔ اس زمانے میں اور بھی زیادہ تھا۔ اس کے علاوہ بعض الفاظ جو آج متروک ہیں۔ اس زمانے میں فصیح سمجھے جاتے ہیں۔ اس لئے کوئی عیب نہیں اگر نظیر نے جا بجا بادے، ٹک تئیں، میرے کنے، ہووے گا۔ ذری۔ بس اُبر۔ دوانہ وغیرہ ایسے الفاظ استعمال کئے ہیں۔ اسی طرح اَصل کو اُصل، قرض کو قُرض، زہر کو زہَر باندھنے کی وجہ بھی سوائے اس کے کچھ نہیں کہ وُہ عوام کے خیالات کو عوام کے لب و لہجے میں بیان کرنا چاہتے تھے۔

نظیر کا ذخیرہ الفاظ بہت وسیع اور متنوع ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے دوسرے شاعر غزلیات میں مقامی الفاظ کو بہت کم

استعمال کرتے تھے اور عربی الفاظ اور فارسی تراکیب کے زیادہ شائق تھے۔ اکبر آباد یا گرد و نواح کے عوام کی بول چال کی زبان لکھنے والا شاعر عوامی اور مقامی لفظوں کو کیوں کر چھوڑ سکتا تھا؟ پھر مشاہدے کی وسعت اور مختلف پیشے کے لوگوں سے واقفیت نے انہیں ہر طبقے اور ہر پیشے کی اصطلاحات سے واقف کر دیا تھا یہی وجہ ہے کہ جب وہ کبوتر بازی پر نظم کہتے ہیں تو کبوتروں کی اقسام بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ جب پتنگ بازی کا ذکر آتا ہے تو اس کی مخصوص اصطلاحات آ موجود ہوتی ہیں۔ خوانچہ فروش کا بیان آگیا تو اس کی مخصوص صداؤں کا چربہ موجود ہے غرض ہر موضوع کی مناسبت سے اصطلاحات آتی چلی جاتی ہیں اور قاری اپنے محدود ذخیرۂ الفاظ کی وجہ سے عاجز آجاتا ہے۔

ہیں بھرتی اور کابلی، شیرازی، نسادر ... چویا، چندن و سبز لکھی شستر و اگر
طاؤسی وگل پوٹے، نیلے، گلی، تھیڑ ... تاروں کے وہ انداز نہیں بام فلک پر
جو کرتے ہیں چھتری کے اُپر ناز کبوتر

(کبوتر بازی)

۔ نظیر اکبر آبادی ہمارا واحد شاعر ہے جسے رومانی شاعر نہیں کہہ سکتے ورنہ ہمارے غزل گو شاعر تمام کے تمام بڑی حد تک رومانی ہیں۔ رومانی کا لفظ عشقیہ کے معنوں میں استعمال نہیں کیا گیا۔ بلکہ رومانی سے مراد وہ شعرا ہیں جو یا تو حال سے بے نیاز ہوں یا اسے خاص قسم کے تصورات کی مدد سے دیکھیں۔ عقل سے زیادہ جذبے اور واقعیت سے زیادہ تخیل پر بھروسہ رکھتے ہوں۔ نظیر اکبر آبادی نے ماضی اور مستقبل کو اہمیت نہیں دی۔ حال

کے واقعات کو پیش کیا ہے۔ نظیر کا ماضی سے لگاؤ ثابت کرنے کے لئے یہ کہنا غلط ہوگا کہ ہولی، عید، بسا کھی وغیرہ ماضی قدیم کی یادیں ہیں۔ نظیر کو ان کے ماضی سے یا پس منظر سے کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ صرف اس بات سے غرض رکھتا ہے کہ حال میں یہ تہوار کیسے منائے جاتے ہیں۔ اسی طرح سے یہ کہنا کہ موت کا ذکر نظیر کو مستقبل کا متلاشی بناتا ہے، غلط ہوگا۔ مستقبل کی جستجو کرنے والے شاعروں سے مراد ایسے شاعر ہوتے ہیں جیسے اقبال یعنی وہ لوگ جن کا مقصد کسی فلسفہ حیات کی مدد سے مستقبل کی تعمیر کرنا ہو۔ نظیر نے اپنی وابستگی زمانہ حال سے کی ہے۔ اس کیلئے سب سے زیادہ اہم یہی زمانہ ہے یہ لمحہ جو ہمارے سامنے موجود ہے اسی سے محظوظ ہونا چاہیئے۔ ماضی کہیں دور نکل چکا ہے۔ اور مستقبل کا پتہ نہیں کہ وہ کیسا ہوگا؟ حقیقت نگار وہ شخص ہوتا ہے جو زمانۂ حال کے حقائق کو ہو بہو پیش کرے۔ اس فقرے میں زمانۂ حال اور ہو بہو دونوں ٹکڑے نہایت اہم ہیں۔ زمانہ حال کو ترقی پسندوں نے بھی پیش کیا ہے مگر ہو بہو پیش نہیں کیا۔ بلکہ اس کے خلاف اظہار ناراضی کیا ہے اور بغاوت کے نعرے لگائے ہیں۔ حالی نے بھی بعض جگہ حال کو پیش کیا ہے مگر ماضی کے ساتھ موازنہ کر کے حال کو قابلِ التفات قرار نہیں دیا۔ بلکہ اسے بدل دینے کا مشورہ دیا ہے۔ حقیقت پسند کا مقصد محض دیکھنا اور اسی حالت میں دکھا دینا ہے۔ یہ ممکن ہو سکتا ہے کہ بدلنے کی خواہش بھی اس کے دل میں موجود ہو مگر وہ اس خواہش کا اظہار نہیں کرتا۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بدلنے کی خواہش موجود نہ ہو۔ اس لحاظ سے جن ترقی پسند نقادوں نے کہا ہے کہ نظیر پہلا ترقی پسند شاعر ہے وہ غلطی پر ہیں۔ نظیر کی تحریروں سے کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ معاشی یا کسی اور طرح کا انقلاب چاہتا ہے۔ جن نظموں میں اس نے

معاشرے کی بدحالی کو پیش کیا ہے وہاں صرف نقشہ کھینچنے پر ہی اکتفا کیا گیا ہے ترقی پسندوں کی طرح یہ نعرے نہیں لگائے گئے کہ "غریبی کو مٹا دیں گے" "غریبی کو مٹا دیں گے" مقصد ترقی پسندوں پر اعتراض کرنا نہیں ۔ صرف حقیقت نگاری اور رومانیت کا فرق واضح کرنا ہے ۔ اگر نظیر نے زندگی کو کسی خاص نظریے کی مدد سے دیکھا ہوتا تو وہ بھی حقیقت نگار نہ ہوتے ۔ یہاں تک کہ نظیر نے صوفیوں کے عقائد سے بھی کوئی اثر قبول نہیں کیا ۔ صوفی کائنات پر ایک خاص انداز سے نظر ڈالتا ہے ۔ اور خالق و مخلوق میں ربط تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے ۔ وہ اپنے آپ کو ذات اور صفات تک ہی محدود رکھتا ہے ۔ اور اگر اُسے خدا کا جلوہ نظر نہیں آتا تو دُنیا میں آنے یا نہ آنے کو برابر سمجھتا ہے ۔

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا　　برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

مگر نظیر دنیا کو ہر رنگ میں دیکھنا چاہتا ہے ۔ حتیٰ کہ جو نظمیں بزرگانِ دین اور صوفیائے کرام کی شان میں لکھی ہیں ان سے بھی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نظیر بزرگوں سے دنیاوی آسائش و آرام کا طلب گار ہے ۔

کر عرض ان سے اپنا تو احوال اے نظیر　　اپنے کرم سے لیں گے تجھے ہاں اے نظیر
رکھ ان کی یاد جی میں تو ہر حال اے نظیر　　رہتا ہے جگ میں خوشدل و خوشحال اے نظیر
ہے دل سے جو غلام گرو گنج بخش کا

یاں جو جو دل کی خواہش کی کچھ بات گرو سے کہتے ہیں ۔
وہ اپنی لطف و شفقت سے نت ہاتھ انہوں کے گہتے ہیں
الطاف سے ان کے خوش ہو کر سب خوبی سے یہ کہتے ہیں
دکھ دور انہوں کے ہوتے ہیں سو سکھ سے جگ میں رہتے ہیں ۔

اس بخشش کے اس عظمت کے ہیں بابا نانک شاہ گرو
سب سیس نوا ارداس کرو اور ہر دم بولو واہ گرو

حقیقت نگار یہ نہیں سوچتا کہ اس کے بیان سے کسی کو دکھ پہنچے گا یا خوشی ہوگی اس کا مقصد خلوص سے اور مشاہدے سے ہر چیز کو پیش کر دینا ہے ۔ یہ کام سماج کا ہے کہ اس کی دکھائی ہوئی چیزوں کے بارے میں غور و فکر سے کام لے اور اگر انہیں نامناسب سمجھے تو دور کرنے کی کوشش کرے یہی وجہ ہے کہ حقیقت نگاروں کے خلاف عموماً یہ شکایت کی جاتی ہے کہ وہ فحاشی اور عریانی کو بھی بلاکم و کاست بیان کر دیتے ہیں ۔ نظیر نے بھی جس موضوع پر لکھا ہے ۔ اس کی تمام تفصیلات کو پیش کر دیا ہے ۔ خواہ وہ تکلیف دہ ہوں یا راحت بخش یہی سبب ہے کہ ایک ہی نظم میں کسی چیز کا اچھا اور برا پہلو دونوں موجود ہیں ۔ مثلاً شب برات کے بیان میں جہاں لذت کام و دہن کی تسکین کا سامان ہے وہیں بعض ناگوار پہلوؤں کی طرف بھی اشارہ ہے ۔ وضاحت کے لئے دو بند ملاحظہ ہوں ۔

کیونکر کرے نہ اپنی نموداری شب برات — چہک چپاتی حلوے سے ہے بھاری شب برات
زندوں کی ہے زباں کی مزیداری شب برات — مردوں کی روح کی ہے مددگاری شب برات
لگتی ہے سب کے دل کو غرض پیاری شب برات

اگر کسی کے سر پہ چھچھوندر لگی کڑی — اوپر سے اور ہوائی کی آکر پڑی چھڑی
ہو گئی گلے کا ہار پٹاخے کی ہر لڑی — پاؤں سے لپٹی شور مچا کر قلم تڑی
کرتی ہے پھر تو ایسی ستمگاری شب برات

حقیقت نگار ہونے کی وجہ سے نظیر ہمارے قدیم شاعروں کی طرح تخیل کو آزاد نہیں چھوڑتا۔ اس کے یہاں مضمون آفرینی موجود نہیں، مشاہدہ ہے۔ واقعات بیان کئے ہیں تو وہ بھی ایسے کہ فرضی معلوم نہیں ہوتے۔ بلکہ ان کی تمام تفصیلات صحیح نظر آتی ہیں۔ جہاں نظیر نے سراپا نگاری کی ہے وہاں بھی اکثر سرو قد، معدوم دہن، غائب کمر وغیرہ کا نقشہ نہیں کھینچا بلکہ بہت کچھ حقیقت پسندی سے کام لیا ہے۔

مجھے اس جھمک سے آیا نظر اک نگار رعنا
کہ خود اس کے حسن رخ کو لگا تکنے ذرہ آسا
خد و خال خوبی آگیں، لب لعل پان سے رنگیں
نظر آفت دل و دیں، مژہ صد مفرت افزا
پڑی رخ پہ زلف پر خم، مسی رشک رنگ نیلم
غرض اس طرح کا عالم کہ پری کہے آ ہا ہا

نظیر کی منظر کشی کو بھی حقیقت نگاری ہی نے متاثر کیا ہے۔ یوں تو ہمارے قصیدہ گو شاعر بھی تشبیب میں اکثر منظر نگاری کرتے ہیں مگر ان کے مناظر فرضی ہوتے ہیں جن میں مشاہدے کا شائبہ بھی نہیں ہوتا۔ بس اپنے تخیل کی مدد سے چند باتیں فرض کرکے بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ بہار یا برسات یا خزاں یا سردی کے جو بیان قصیدوں میں ملتے ہیں۔ نظیر کے بیانات سے بالکل متضاد ہیں۔ نظیر وہی کچھ بیان کرتا ہے جو دیکھتا ہے۔ قصیدہ گو وہ کچھ بیان کرتے ہیں جو موجود نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ سودا کا وہ قصیدہ لامیہ جو نصابی کتابوں میں موجود ہے ملاحظہ کیجئے۔ اسی سے معلوم ہو جائے گا کہ قصیدوں میں مناظر کی نوعیت عمومی ہوتی ہے۔ یعنی ایک منظر تمام موقعوں کے لئے استعمال میں

لایا جا سکتا ہے یہی حال دوسرے شاعروں کا ہے۔ ان مناظر کا ہلکا سا اندازہ ذیل کے شعروں سے ہوگا۔

فیضِ تاثیر ہوا یہ ہے کہ اب حنظل سے
شہد ٹپکے جو لگے نشترِ زنبورِ عسل

(بہار)

سقہ بولے ہے بھر کے آنکھوں میں اشک
یارو پانی نکالو، چیر کے مشک

(سردی)

نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
پندرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل

(بارش)

گرمی سے مضطرب تھا زمانہ زمین پر
بھن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر

(گرمی)

نظیر نے اپنے آپ کو اُن مناظر کے بیان تک محدود رکھا ہے جن کا مشاہدہ اس نے اچھی طرح کیا ہے۔ اس کے علاوہ نظیر نے ہر طرح کے مناظر بیان کئے ہیں اور مناظر کو پوری تفصیل اور جزئیات کے ساتھ نظم کیا ہے اس کی نگاہ مناظر کی خوبیوں پر ہی نہیں پڑتی۔ ان کی خرابیاں بھی نظر آتی ہیں۔ کیونکہ یہ بالکل ظاہر ہے کہ فطرت ہمیشہ مہربان نہیں ہوتی۔ ظالم بھی بن جاتی ہے۔ شدید بارش کا نظارہ ایک حد تک ہے کہ نا یقیناً دل خوش کُن ہے۔ مگر جس شخص کو بارش نے راہ چلتے آلیا ہو۔ اور اس کے تمام کپڑے پانی اور کیچڑ میں لت پت

ہو گئے ہوں وہ منظر سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ نظیر کے مناظر متنوع ہیں۔ تہواروں پر زندگی کی چہل پہل۔ میلوں میں ہجوم کی رونق، دریا کے کنارے تیراکوں کے جھگڑے، کسی عمارت یا شہر کا بیان، کھیل تماشوں کی بھیڑ بھاڑ۔ آندھی، تاریکی نور، برسات، امس، جاڑا غرض ہر طرح کے مناظر پوری پوری جزئیات کے ساتھ پیش کئے ہیں۔ اور کہیں تخیل کو واقعیت پر غالب نہیں آنے دیا۔

منظر نگاری کرتے وقت نظیر کا مقصد صرف منظر کا نقشہ کھینچنا نہیں بلکہ لوگوں پر منظر کا کوئی نہ کوئی اثر دکھانا ہے۔ چنانچہ بسا اوقات ان کے مناظر انسانی جذبات کے لئے پس منظر کا کام کرتے ہیں۔ نظیر ورڈز ورتھ نہیں ہے کہ مناظر سے محبت کرے اور مناظر کو اپنا یار مہربان سمجھے اور مکروہات دنیا سے بھاگ کر آرام پانے کے لئے ان میں پناہ لے۔ اس کے یہاں منظر نگاری محض زندگی کی واقعیت کو پیش کرنے کا ایک انداز ہے۔ منظر انسانی زندگی سے الگ ہو کر کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔

لاتی ہے جب اپنا یہ شروعات اندھیری   کرتی ہے اجالے کے تئیں مات اندھیری
دیتی ہے غریبوں کو مکافات اندھیری   دکھلاتی ہے خوباں کی ملاقات اندھیری
ہر عیش کی کرتی ہے عنایات اندھیری
کام آتی ہے عاشق کے بہت رات اندھیری

اسی طرح برسات کا منظر بیان کرتے کرتے فوراً انسان کے جذبات کی طرف لوٹتے ہیں۔

جو خوش ہیں وہ خوشی میں کاٹے ہیں رات ساری
جو غم میں ہیں انہوں پر گذرے ہے رات بھاری

سینوں سے لگ رہی ہیں جو ہیں پیا کی پیاری
چھاتی پھٹے ہے ان کی جو ہیں برہ کی ماری
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

یہی عالم سردی کے منظر کا ہے۔

ترکیب بنی ہو مجلس کی اور کافر ناچنے والے ہوں
منہ ان کے چاند کے ٹکڑے ہوں تن انکے روئی کے گالے ہوں
پوشاکیں نازک رنگوں کی اور اوڑھے شال دوشالے ہوں
کچھ ناچ اور رنگ کی دھومیں ہوں، کچھ عیش میں ہم متوالے ہوں
پیالے پر پیالہ چلتا ہو تب دیکھ بہاریں ہولی کی

نظیر کی جس خوبی کی طرف نقادوں نے بارہا اشارہ کیا ہے وہ "مقامی رنگ" ہے۔ یہ خوبی خلا میں پیدا نہیں ہوئی، نظیر کے مزاج ہی کا ایک حصّہ ہے۔ نظیر کا مزاج عوام پسند اور تخیل کے مقابلے میں واقعیت کی طرف مائل ہے۔ واقعیت پسندی نے اسے اپنے اردگرد کے ماحول کی طرف متوجہ کیا ہے۔ مذہبی، بے تعصبی نے اسے ہندو اور مسلمان کی تخصیص کے بغیر ان کی تقریبات کے مشاہدے کی طرف مائل کیا ہے۔ ہندو چونکہ بہت مدت سے اس ملک میں آباد ہیں اس لئے مسلمانوں کی تقریبات کے برخلاف ان کے تہواروں کا انعقاد موسموں کے مطابق ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہندو مت مذہب سے زیادہ کلچر ہے اور شاعری کے نقطہ نظر سے اسلام کے مقابلے میں کہیں زیادہ دلچسپ نظیر نے چونکہ تمام تقریبات کا مشاہدہ کیا اور ہندوؤں کے بعض تہوار اپنی

دلچسپیوں کی وجہ سے زیادہ پسند خاطر ہوئے اس لئے ان کا بیان دل لگا کر کیا ہندو مذہب چونکہ زمین سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ اور ان کی مذہبی کتابوں میں زمین کی بہت کچھ توصیف و ثنا ملتی ہے۔ اس لئے ہندو رسم و رواج سے متاثر ہونے والے شاعر کو لازماً مقامی رنگ اختیار کرنا چاہیئے تھا۔ میر سودا، درد، غالب، اقبال وغیرہ یا تو اعتقاد اًپکے مسلمان تھے یا ان کی مابعد الطبیعیات اسلامی تھی اس لئے انہوں نے ایسی علامتیں تلمیحیں اور تصویریں وضع کیں جو اسلامی یا عجمی عقائد سے جا ملتی تھیں چنانچہ ان شاعروں کے یہاں طور، خلیل، کلیم، فرعون، نیل، صحرا، قافلہ، شیریں، فرہاد، سلمیٰ، لیلیٰ مجنوں، بے ستوں، خسرو اور اس طرح کی بے شمار علامتیں ابھریں۔ اس کے برعکس نظیر کا رجحان چونکہ زمینی عقائد کی طرف ہو چکا تھا اس لئے اس نے ان خارجی علامتوں کو بہت کم کر دیا اور ان کی بجائے ہندوستان کی علامتیں استعمال کیں۔ اس سے اسے یہ فائدہ پہنچا کہ وہ اس خصوصیت میں بلا شرکت غیرے بے مثال قرار پایا۔ اگر ہمارے دوسرے شعرا عقائد اور مابعد الطبیعات کی حد تک ایران اور عرب سے متاثر رہتے تو کوئی حرج نہیں تھا۔ لیکن خرابی یہ ہوئی کہ انہوں نے فارسی شاعری کے تتبع میں حقیقت اور واقعیت کو تقریباً ترک کر دیا۔ یہ رجحان اس لحاظ سے قابل مذمت قرار پاتا ہے کہ ہماری شاعری میں جن پھولوں، پھلوں، پرندوں، موسموں وغیرہ کا ذکر عام طور سے ملتا ہے انہیں ہم نے کبھی نہیں دیکھا۔ نظیر کی یہ خدمت لائق ستائش ہے کہ اس نے اپنی شاعری کو اندھی تقلید سے آزاد کیا۔

مقامی رنگ نظیر کی نظموں میں کئی طرح سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ ایک تو ہندوؤں کی تقریبوں اور تہواروں کے سلسلے میں، جہاں انہوں نے موسموں، پھولوں وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ گیندے کے پھول، سرسوں کے کھیت، چمپا

کا غطار ور مقامی رسم و رواج کا ذکر تقریبوں کی وجہ سے خود بخود آجاتا ہے۔ دوسری صورت میں اس خصوصیت کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب ہندوؤں کے کسی بزرگ پر نظم لکھتے ہیں۔ وہاں ہندوؤں کی دیو مالا آموجود ہوتی ہے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ عوامی شاعری کی وجہ سے بعض ایسی باتیں آجاتی ہیں جو مقامی رنگ کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ مثلاً گورے برتن کی تعریف یا ککڑی اور تربوز کی تعریف۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ مقامی رسم و رواج، مقامی عقائد، مقامی تقریبات اور عوامی دلچسپی کی وجہ سے مقامی الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ ان کے کلام میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہ چاروں باتیں مل ملا کر انہیں دوسرے شاعروں سے الگ کر دیتی ہیں اور ان کا کلام خود بخود ہندوستان کے تمدن کا مظہر بن جاتا ہے اس سے اور کچھ ہو نہ ہو۔ کلیات نظیر پڑھتے وقت ایک تازگی کا احساس ہوتا ہے۔
مقامی رنگ کی مختلف صورتوں کی بعض مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

خوشی کی دھوم ہے ہر گھر میں رنگ بنوائے
گلال عبیر کے بھر بھر کے تھال رکھوائے
نشوں کے جوش ہوئے راگ رنگ ٹھہرائے
جھمکتے روپ کے بن بن کے سوانگ دکھلائے
ہوا ہجوم عجب ہر کنار ہولی کا

معمور ہے خوباں سے گلی کوچہ و بازار
اڑتا ہے عبیر اور کہیں پچکاری کی ہے مار

چھایا ہے گلالوں کا ہر اک جا پہ دھواں دھار
پڑتی ہے جدھر دیکھو ادھر رنگ کی بوچھاڑ
ہے رنگ چھڑکنے سے ہر اک ڈھنگ زمین پر
ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمین پر

مچی ہے ہر طرف کیا کیا سلونوں کی بہار اب تو
ہر اک گلرو پھرے ہے راکھی باندھے ہاتھ میں خوش ہو
ہوس جو دل میں گزرے ہے کہوں کیا آہ میں تم کو
یہی آتا ہے جی میں بن کے باہمن آج تو یارو!
میں اپنے ہاتھ سے پیارے کے باندھوں پیار کی راکھی

دیومالاؤں کا بیان دیکھنا ہو تو جنم کنہیا جی، بالپن بانسری بجیا، بانسری، ہوولعب، کنہیا درگا جی کے درشن، بھیروں کی تعریف وغیرہ نظمیں ملاحظہ فرمایئے
نظیر ہندوستان کی بہت سی علاقائی زبانوں سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتے تھے۔ پنجابی، برج، مارواڑی، ہندی، کشمیری وغیرہ میں انہوں نے اشعار کہے ہیں۔ مقامی زبانوں کا یہ علم اپنے ساتھ ہر علاقے کی تلمیحات اور روایتیں بھی لایا۔ یہی وجہ ہے کہ نظیر نے ایسے بند کہے:

کوئی ہے زردی مائل، کوئی ہری بھری ہے
پکھراج منفعل ہے پتے کو تھرتھری ہے
ٹیڑھی ہے سو تو جوڑی دادہ ہیر کی ہری ہے
سیدھی ہے سو وہ یارو رانجھے کی بانسری ہے

کیا خوب نرم و نازک اِس آگرے کی ککڑی
اور اس میں خاص کافر اسکندرے کی ککڑی

یہ بات سُنی جب کنس نے واں تب سنکر اس کے ہوش اڑے
بھومن کے بھیتر آن بھرا اور بول گربجہ سگرے بسرے
یوں پوچھا وہ کس دیس میں ہے اور کون بنوں آگرے جسے !
کون اس کے مات پتا ہو دیں جو پا بس اسکو چاہت سے
وہ بولا متھرا نگری میں اک روز جنم وہ پاوے گا
جب سیانا ہوگا تب تجھ کو اک پل میں مار گراوے گا
(جنم کنھیا جی)

آخر میں یہ بھی دیکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ نظم کے سانچے کو نظیر نے کیوں کر برتا ہے؟ نظیر کے زمانے تک نظم نگاری کی کوئی خاص روایت موجود نہیں تھی۔ یوں تو ہر شاعر غزلیات کے علاوہ اپنے دیوان میں بعض قصیدے، مرثیے رباعیات، قطعات، شہر آشوب، مخمس، مسدس۔ مثنوی وغیرہ ایسی نظمیں بھی شامل کر لیتا تھا مگر یہ نظمیں نظم نگاری کے صحیح معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ غزل اور نظم کی تکنیک میں بہت فرق ہے۔ غزل کا ہر شعر اشارہ ہے اور دوسرے شعر سے الگ ہے۔ نظم تفصیلی چیز ہے اور ہر شعر دوسرے شعر سے مربوط ہے۔ مثالی نظم تو اس طرح کی ہونی چاہیئے کہ ایک شعر بھی زائد نہ ہو اور ایک شعر کی کمی موجود نہ ہو۔ ایک شعر یا بند (جیسی بھی صورت ہو) نظم سے خارج کر دیا جائے تو تسلسل کلام درہم برہم ہو جائے۔ مگر ان سخت اصولوں پر نظیر کی نظمیں پوری نہیں اترتیں۔ بعض اوقات یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ جزئیات

نگاری کے شوق میں نظیر نے ہر ضروری اور غیر ضروری بات کو نظم کر دیا ہے ان کی نظموں میں انتخابیت کی شدید کمی ہے۔ ہر جگہ تفصیل اور طوالت ہی نظر آتی ہے بعض جگہ تفصیلات مفید ہیں اور اصل موضوع کی وضاحت کرتی ہیں مگر اکثر جگہ خیال ہوتا ہے کہ اگر یہ نہ ہوتیں تو بہتر تھا۔ نظموں میں تعمیری وحدت موجود نہیں بعض نظموں کے مختلف اجزا الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔ تفصیل پسندی کی وجہ سے ترتیب کی خامیاں بھی نظر آتی ہیں یعنی ایک خیال شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد کوئی دوسرا خیال، اس کے بعد پھر پہلے والے خیال کا کچھ حصّہ آموجود ہوتا ہے بیانیہ نظموں میں یہ خامی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ واقعاتی نظموں میں واقعے کا تسلسل اس پر پردہ ڈال دیتا ہے۔

نظیر کی نظموں میں زندگی کی جو لہر نظر آتی ہے اس کے تاثر کو دوچند کرنے میں ان نظموں کی موسیقیت کا ہاتھ ہے۔ نظیر کی نظموں میں بے اندازہ روانی اور حرکت ہے۔ جس طرح زندگی کا ہنگامہ ہے اُسی طرح لفظوں کا آہنگ ہے نظیر لفظوں کو ایک ساتھ یوں ترتیب دیتے ہیں کہ آہنگ میں بڑی تیزی آجاتی ہے لفظوں اور مختلف ٹکڑوں کی تکرار سے بھی موسیقیت کا اثر بڑھایا جاتا ہے۔۔۔ موسیقیت قائم رکھنے کے لئے نظیر نے بعض اوقات لفظ اور محاورے کی صحت کو قربان کر دیا ہے مگر روانی کو کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ لفظ کتنا ہی بھدا کیوں نہ ہو نظموں کے آہنگ میں یوں شریک ہو جاتا ہے کہ اس کی غرابت باقی نہیں رہتی

نظیر کی نظمیں اپنی تمام خصوصیات کی وجہ سے آج بھی لائقِ توجہ ہیں۔ البتہ یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ "تعمیری وحدت" ان نظموں کو کہیں سے کہیں پہنچا سکتی تھی۔

سودا اور غالب

غالب کا فارسی کلام اُن کے اُردو کلام سے کئی گنا زیادہ ہے۔ اُنہوں نے تمام عمر فارسی لغت زبان اور شعر کی بحث میں گزار دی۔ ظہوری۔ نظیری، عرفی، فیضی۔ انوری۔ سعدی۔ حافظ، رومی۔ قدسی، بیدل اور شیخ علی حزیں کے نام اس کثرت سے ان کی تحریروں میں آتے ہیں کہ قاری یہ گمان کرنے لگتا ہے کہ اردو شاعری سے انہیں کوئی دلچسپی نہیں۔ یہ بات خلاف حقیقت ہے۔ ذرا گہری نظر سے ان کی تحریروں کو پڑھیے تو کہیں کہیں چند اردو شعرا کے نام اور اکا دکا اشعار بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ ذکر میر تقی میر کا ہے۔ اردو شاعروں میں میر ہی کو یہ شرف حاصل ہے کہ غالب نے ان کی خدمت میں منظوم ہدیہ تبریک پیش کیا ہے۔ وہ شعر اتنے مشہور ہیں کہ ان کے یہاں لکھنے کی مطلق ضرورت نہیں غالب کی نثر بالخصوص مکاتیب میں میر کے علاوہ سودا، درد۔ قائم، ناسخ مومن اور ذوق کا بھی سرسری ذکر آجاتا ہے۔ البتہ سودا کا ذکر قدرے تواتر سے ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سودا کا کلام ان کے زیر مطالعہ

رہا ہے[1] ۔ جوں جوں مطالعہ کیجئے روشن ہوتا جاتا ہے کہ اردو شعرا میں غالب نے بہت زیادہ اثر سودا سے قبول کیا ہے۔ پنج آہنگ میں انہوں نے نواب علی بہادر خاں والئی باندہ کو یہ مشورہ دیا ہے۔

(۱) " از ریختہ گویاں گفتار میر و مرزا و از زمزمہ پارسی گویاں، کلام صائب و عرفی و نظیری و حزیں در نظر داشتہ باشند"

(۲) غالب خطوط میں اکثر سند کے طور پر سودا کے اشعار پیش کرتے ہیں ایک خط میں تفتہ کو لکھتے ہیں۔

" دیکھو رفیع السودا کہتا ہے"

ؔ نہ ضرر کفر کو، نے دین کو نقصان مجھ سے
باعث دشمنی اے گبر و مسلمان مجھ سے

غالب کہتا ہے

" مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دور جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں "

سودا کے ساتھ اپنا شعر اس طرح پیش کرنا اس بات کا ثبوت ہے کہ غالب سودا کو اپنا ہم پلا شاعر تصور کرتے تھے

---

[1] یہاں - یہ تبانا ضروری ہے کہ غالب کی ذاتی لائبریری نہ تھی - اور اسناد انہوں نے حافظے کی مدد سے تحریر کی ہیں ۔ اور آخری عمر میں بھی شعرا کا کلام یاد رہ سکتا ہے ۔ جن سے زیادہ اثر لیا گیا ہو۔

"ایک اور خط میں لکھتے ہیں۔"

عشو منکر کہ در اشعار این قوم — ورائے شاعری چیزے دگر ہست

وہ "چیزے دگر" پارسیوں کے حصے میں آئی ہے۔ ہاں اردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے۔ میر تقی علیہ الرحمتہ

بدنام ہو گے، جانے بھی دو امتحان کو
رکھے گا کون تم سے عزیز اپنی جان کو

سودا سے

دکھلایئے لے جا کے تجھے مصر کا بازار
لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنس گراں کا

سودا اور غالب کے کلام میں بہت سی خصوصیات ملتی جلتی نظر آتی ہیں جس کے کئی اسباب ہیں۔ ایک بڑا سبب تو یہ ہے کہ دونوں بیدل کے مداح ہیں اور بیدل کی اکثر علامتیں دونوں میں موجود ہیں۔ خانہ۔ آبلہ، رفتار، برق منزل، بیاباں۔ آئینہ، ساحل، تشنگی، سراب، موج، محیط اور اس طرح کے بے شمار الفاظ اور تراکیب کے اشتراک کی ایک بڑی وجہ یہی ہے۔

غالب اور سودا کی مماثلت کا دوسرا بڑا سبب دونوں کا بہت حد تک ہم مزاج ہونا ہے۔ دونوں کو ورثے میں انانیت، احساس تفاخر، سپاہیانہ اکڑ اور امارت کی خو بو ملی تھی۔ سودا اپنے زمانے کے اساتذہ کو کم ہی خاطر میں لاتے تھے۔ غالب کی رائے بھی اپنے معاصرین کے بارے میں اچھی نہ تھی۔ بے اولادی کا غم بھی دونوں کے ہاں موجود ہے۔ بعض موضوعات اور تصاویر میں مماثلت کی وجہ یہی ہے۔ سودا کے ہاں اس قسم کے اشعار کثرت سے ہیں جن میں ان کی انانیت کا بھرپور اظہار ہوا ہے۔

گدا دست اہل کرم دیکھتے ہیں — ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں
ہم سر نوائیں کس کے آگے کہ بیدِ آسا — اپنے قدم کو اپنا مسجود جانتے ہیں

جز جوہری کیا جانے کوئی قدرِ جواہر
سمجھے ہے سخن رس ہی سخن میری زباں کا

غرض یہ وہ غزل قطعہ بند ہے سودا
کہ اس کی قدر کوئی کیا جز انوری جانے

غالب اس رنگ میں یوں نغمہ سرا ہوتے ہیں۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جانے
یار کا دروازہ پاویں گر کھلا

اردو شاعری میں ایک ہی زمین کئی کئی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ کسی ایک مشاعرے میں پڑھی گئی۔ طرحی غزلیں ہمعصر شعرا کے کلام میں موجود ہوتی ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جب کسی شاعر کو دوسرے کی زمین پسند آجاتی ہے تو وہ اس میں طبع آزمائی کرتا ہے اور یہ بات معیوب نہیں سمجھی جاتی۔ حاتم جیسے پرانے استاد نے نوجوان شعراء

کی زمینوں میں شعر کہے اور اس کا اعتراف کیا۔ میر۔ سوداؔ اور دردؔ میں زمینوں کا اشتراک عام ہے۔ ہمعصر شاعروں میں تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ مشاعرے کی طرح پر کونسی غزلیں لکھی گئی ہیں اور اخذ و استفادہ کے تحت کونسی غزلیں وجود میں آئی ہیں لیکن سودا اور غالب جیسے مختلف العہد شاعروں کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کے سوداؔ سے متاثر ہونے کا ایک بڑا ثبوت یہ ہے کہ سودا کی کم از کم پچیس زمینیں غالب کے ہاں موجود ہیں اور جن زمینوں میں جزوی تبدیلیاں کی گئی ہیں ان کی تعداد بے شمار ہے۔ ان میں چند زمینیں سوداؔ، میرؔ اور دردؔ میں مشترک ہیں مگر محض سوداؔ سے اخذ کی ہوئی زمینوں کی تعداد بھی پندرہ سے کسی طرح کم نہیں۔ ان ہم طرح غزلوں کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

غالبؔ

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

سوداؔ

ہو یہ دیوانہ مرید اُس زلف چھٹ کس پیر کا
سلسلہ بہتر ہے سودا کے لئے زنجیر کا

غالبؔ

پئے نذرِ کرم تحفہ ہے شرمِ نارسائی کا
بخون غلطیدہ صد رنگ دعویٰ پارسائی کا

سوداؔ

اسیری کی جو لذت سے پڑا ڈھب آشنائی کا
مزہ رو رو مرے دل سے ہوا رخصت رہائی کا

غالبؔ

غافل بوہمِ ناز، خود آرا ہے، ورنہ یاں
بے شانۂ صبا نہیں طرّہ گیاہ کا

سوداؔ

چھٹنا ضرور مکھ پہ ہے زلفِ سیاہ کا
روشن بغیر شام نہ چہرہ ہو ماہ کا

غالبؔ

وسعتِ سعیِ کرم دیکھ کہ سرتاسرِ خاک
گزرے ہے آبلہ پا، ابرِ گہربار ہنوز

سوداؔ

بے خبر دردِ محبت سے ہے وہ یار ہنوز
دُکھ ہے دل دینے کے واقف نہیں دلدار ہنوز

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

ہیں صفائے بادہ و دردِ تہِ پیمانہ ہم
نورِ شمعِ مجلس و سوزِ دلِ پروانہ ہم

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

گدا دستِ اہلِ کرم دیکھتے ہیں
ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں

نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں
ہے تقاضائے جفا شکوۂ بیداد نہیں

موسم گل ہے وے کچھ یہ دل اب شاد نہیں
تاب پرواز نہیں طاقت فریاد نہیں

دیکھنا حالت مرے دل کی ہم آغوشی کے وقت
ہے نگاہ آشنا تیرا سر ہر مو مجھے

سرمہ لگادے کون مجھکو گر نہ پوچھے تو مجھے
عکس بھی دیتا نہیں اب آئینے میں رُو مجھے

اک جو حرف وفا لکھا تھا وہ بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے

جو طبیب اپنا تھا دل اس کا کسی پر زار ہے
مژدہ باد اے مرگ عیسیٰ آپ ہی بیمار ہے

جس جا نسیم شانہ کش زلف یار ہے
نافہ دماغ آہوئے دشت تتار ہے

ہر لحظہ اب بہ نشو و نما خط یار ہے
گلزار کی خرابی کے درپے بہار ہے

چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے

درد میرے استخواں کا کیا ترے دمساز ہے
اس قدر اے نے تیری محزون کیوں آواز ہے

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

تو ہی کچھ اپنے سر پر نہ یاں خاک کر گئی
شبنم بھی اس چمن سے صبا چشم تر گئی

منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور کی
قسمت کھلی ترے قد و رخ سے ظہور کی

عارض پہ حسن خط سے دوبک کیا ہے نور کی
یہ دود لڑ رہا ہے تجلی سے طور کی

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں | نے بلبل چمن نہ گُل نودمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں | ہیں موسم بہار میں شاخ بریدہ ہوں

قطع سفر ہستی و آرام فنا، ہیچ | نے چشم نہ ابرو نہ کرشمہ نہ ادا، ہیچ!
رفتار نہیں بیشتر از لغزش پا، ہیچ | مہ گیند ہے بازی کی ترے اس کے سوا، ہیچ

ہے کس قدر ہلاک فریب وفائے گل | یکدست اک زمانہ جہاں میں لگائے گل
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل | سر کو ہمارے خاک نہ لیوے چہ جائے گل

اس کے علاوہ نسخہ حمیدیہ میں بھی تقریباً دس غزلیں سودا کی زمینوں میں مل جائیں گی، جو غالب نے بعد میں اپنے متداول دیوان سے خارج کر دیں جن ہم طرح زمینوں کی مثالیں ابھی پیش کی گئیں ان میں غالب کے اشعار خاص طور پر توجہ طلب ہیں۔ بیشتر اشعار وہی ہیں جو غالبؔ کا پچیس برس کی عمر تک کا کلام ہے۔ ان میں فارسیت غالب ہے۔ یہ دور غالب نے زبان کے ساتھ "نبرد آزما" ہونے میں صرف کیا۔ فارسی شاعروں کی رائج تراکیب میں اظہار خیال ان کا مطمع نظر معلوم ہوتا ہے۔ ان کی توجہ زیادہ تر معنی آفرینی کی طرف ہے۔ بہت حد تک جھکاؤ تصوف کے نظریاتی پہلوؤں اور فلسفے کے مروجہ مضامین کی طرف ہے۔ یہ سب کچھ سوداؔ میں موجود ہے۔ اس لئے ان کا سودا سے متاثر ہونا ضروری تھا۔

زمینوں کے اشتراک سے سوداؔ کے غالب پر سطحی اثرات تو ظاہر ہوتے ہیں لیکن بعض دوسرے پہلوؤں کی وضاحت نہیں ہو پاتی۔ مثلاً مفاہیم کا اشتراک

سودا اور غالب میں ایسے اشعار خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں مفہوم ایک ہونے کے علاوہ انداز بیان بھی تقریباً یکساں ہے۔ بعض شعروں میں ذخیرۂ الفاظ ملتا جلتا ہے بعض جگہ تراکیب میں اشتراک ہے۔ بعض موقعوں پر غالب نے مضمون تو سودا سے لیا ہے لیکن تصویروں کا استعمال مختلف انداز سے کیا ہے۔ ایسے اشعار کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

غالب	سودا
ہوسِ گل کا تصور میں بھی کھٹکا نہ رہا عجب آرام دیا بے پر و بالی نے مجھے	زباں ہے شکر میں قاصر شکستہ بالی کے کہ جس نے دل سے مٹایا خلش رہائی کا
ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے	میں جس کے پاس بیٹھ لگا کہنے حالِ دل اپنے ہی دل کے غم کی لے وہ داستاں اٹھا
پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں	پند سے تیری زاہدا حال مرا یہ مے سے ہے سگ کا گزیدہ جس طرح دیکھ ڈرے ہے آب کو
دور چشمِ بد تری بزمِ طرب سے واہ وا نغمہ ہو جاتا ہے واں گر نالہ میرا جائے ہے	اسلئے خوش ہے مرے دلکو دکھانے میں وہ شوخ نالہ میرا گوش میں اسکے ہے مطرب کا سُرود
تجھ بن آنکھوں سے مری، مردم ہوئے صحرا نشیں سیل سے مجھ اشک کے ہر گھر ہے ویرانے کی طرح	یونہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ ہنر کے ساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر

دل جنسِ فروشندہ بازارِ ہنر ہے
دیکھو تو کہیں کوئی خریدارِ ہنر ہے

جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

پروا نہیں ہمیں بھی یہ وہ دل نہیں رہا
موسیٰ نہیں کہ سیر کروں کوہِ طور کا

مئے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لئے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

طلب نہ چرخ سے کر نانِ راحت اے سودا
پھرے ہے آپ وہ کاسہ لئے گدائی کا

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہگزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

بسکہ پونچھوں ہوں میں اپنی چشمِ خون آلود کو
جامے کا ہر ایک تختہ سیر ہے گلزار کا

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہمسفر ملے

جز شوق دل نہ پہنچوں ہرگز بکوئے جاناں
اے خضر کب ہوں تیری محتاج رہبری کا

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

بخشش پہ دو جہاں کی آئی تھی ہمتِ دہر
لیکن نہ یاں زباں تک حرفِ سوال آیا

گرمِ فریاد رکھا شکلِ نہالی نے مجھے
تب اماں ہجر میں دی بردِ لیالی نے مجھے

تصور میں ہمارا کھیو ترے اس لاابالی سے
گلے لگ لگ میں رو دیا رات تصویرِ نہالی سے

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بتخانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹے شیخ سے زنّارِ تسبیحِ سلیمانی

بامیدِ نگاہِ خاص ہوں محمل کشِ حسرت
مبادا ہو عناں گیرِ تغافل لطفِ عام اُس کا

خاص کروں میں ہی نظارہ تب تو دید کی لذت ہے
کور بھلی یہ آنکھیں اُسی دن جس دن جلوہ عام کیا

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

تیشے سے بھی تھا کام بڑا ناخنِ غم کا
فرہاد تجھی سے وہ سرانجام نہ آیا

ان اشعار سے کئی باتیں بالکل واضح ہو جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ غالب کے بعض اُردو اشعار کے ابتدائی نقوش سوداؔ کے ہاں مل جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ سودا غالب کے مقابلے میں مصرعوں کی ساخت پر کم توجہ دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ سوداؔ کے دور کی اردو غالب کے زمانے کی اُردو سے بمراتب کم ترقی یافتہ تھی۔ تیسرے یہ کہ اگرچہ قوتِ متخیلہ میں دونوں کا درجہ برابر برابر ہے لیکن فکری عناصر کی طرف غالب کا رجحان زیادہ ہے اور آخری بات یہ کہ سوداؔ کا بخوبی مطالعہ کئے بغیر غالب کا مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا۔

حالی اور شیفتہ

اُردو تنقید میں بعض غلط آراء نے کلیات کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ ان میں سے ایک رائے یہ ہے کہ حالی کو حالی شیفتہ نے بنایا۔ یہ رائے مبالغہ آمیز ہے اس کا تجزیہ کرنے سے پہلے بعض مشہور نقادوں کے اقتباسات پیش کئے جاتے ہیں تاکہ مبالغہ آمیزی کا کسی قدر اندازہ ہو سکے۔ رام بابو سکسینہ نے "تاریخ ادب اردو" میں لکھا ہے۔

"دہلی چھوڑنے کے بعد وہ جہانگیر آباد آئے۔ جہاں نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کی صحبت میں ان کے رنگ شاعری میں پختگی آئی نواب صاحب کی صحبت ان کی شعر گوئی کی محرک ہوئی تھی، اور یہیں انہوں نے اپنا رنگ بدلا اور مقصد شاعری کو بھی تبدیل کیا۔ اب ان کو پرانے رنگ کی فضول باتیں اور بے لطف مبالغے پسند نہیں آتے تھے۔ کسی چیز کا من وعن بیان سیدھے سادھے الفاظ میں، جس میں حقیقی جذبات کا بھی کچھ شمول ہو۔ اب ان کو مرغوب ہونے لگا"

عبدالقادر سروری اپنی تصنیف "جدید اردو شاعری" میں لکھتے ہیں
"شیفتہ بڑے پاکیزہ مزاج اور سنجیدہ مذاق شاعر تھے۔ ان کی تنقیدی قوت بڑی زبردست تھی۔ وہ قدیم طرز کی شاعری کو ناپسند کرتے تھے۔ حقیقت میں یہی آٹھ سال کا زمانہ ہے[1] جس میں حالی کا ادبی مذاق اور کردار بنا"

مولانا صلاح الدین احمد کی رائے ہے۔
"اس میں قطعاً کلام نہیں کہ شیفتہ اور عبدالقادر دونوں نے اپنے اپنے وقت اور اپنے اپنے حلقۂ اثر میں زبان و ادب کا ایک شگفتہ اور ترقی پذیر ذوق پیدا کرنے، اسے فروغ دینے اور پھر اس فروغ سے بیش قیمت نتائج حاصل کرنے کی سعیٔ بلیغ کی اور اپنے مشن میں اس حد تک کامیاب ہوئے کہ اردو کا دامن آج دنیا کے دو عظیم ترین شعرا[2] کے گہر ہائے سخن سے مالا مال ہے"۔ ..... غور فرمائیے کہ حالی نے نظم اردو میں جو لافانی کارنامے سرانجام دیئے وہ حالی کی طبع رسا کے باوصف کس کے اثر اور کس کی تربیت کے مرہون ہیں"[3] (دیباچہ دیوان شیفتہ)

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے "جدید شاعری" میں تحریر کیا ہے۔
"غالب اور شیفتہ کی صحبتوں نے ان کے سامنے شعر و شاعری کی صحیح اقدار کو پیش کیا تھا"

۱۔ یعنی حالی کے جہانگیر آباد میں قیام کا عرصہ (۲) مراد ہے حالی اور اقبال
(۳) یعنی شیفتہ کی تربیت کے مرہون ہیں۔

ڈاکٹر وحید قریشی نے مقدمہ شعر و شاعری (مطبوعہ مکتبہ جدید) میں اس کا خیال کا اظہار کیا ہے۔

"و زمانے کا رخ بدلنے والے نے دوسروں کی آنکھوں سے دیکھا۔ آنکھیں کبھی غالب کی تھیں، کبھی شیفتہ کی، کبھی ہالرائیڈ کی، کبھی سرسید کی۔ مجتہد تو غالب، شیفتہ اور سرسید تھے، حالی تو ان کے نقش قدم پر چلنے والے تھے۔"

"فراق گورکھپوری" اندازے" میں رقمطراز ہیں۔

"حالی کے تغزل پر براہ راست کسی کا اثر پڑ سکتا تھا اور پڑا تو شیفتہ کا۔"

یہ آرا محض "مشتے نمونہ از خروارے" کی حیثیت رکھتی ہیں ورنہ آل احمد سرور احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری، وغیرہ نے بھی حالی پر لکھتے ہوئے کم و بیش انہیں خیالات کا اظہار کیا ہے۔ "نقش حالی" مرتبہ ناظر کاکوروی میں بھی "حالی اور شیفتہ" کے عنوان سے ایک نقاد نے انہیں خیالات کا اعادہ کیا ہے۔ اگر نقادوں کی ان باتوں کو مان لیا جائے تو دو نتیجے نکلتے ہیں۔ اول یہ کہ حالی کی غزل براہ راست شیفتہ کے اثرات کی حامل ہے دوسرے یہ کہ حالی کا نظام تنقید شیفتہ سے ماخوذ ہے۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ لبطور نقاد شیفتہ کا مقام کیا ہے؟ حالی کا نظام تنقید کس حد تک شیفتہ سے متاثر ہوا ہے اور حالی کی غزل شیفتہ سے کس حد تک اثر پذیر ہوئی ہے؟

شیفتہ کی تنقیدی تصنیف تذکرہ گلشن بیخار ہے اور حالی کی تنقیدی تصانیف میں سب سے اہم 'مقدمہ شعر و شاعری' ہے شیفتہ کے تنقیدی نظام کا خاکہ پیش کرنا بہت مشکل ہے حقیقت یہ کہ ہمارے تذکرہ نگاروں کے پاس تنقید کی

چند مخصوص اصطلاحیں تو ہیں مگر کوئی نظام تنقید نہیں ہے ۔ اُردو کے مشہور تذکروں کا سرسری مطالعہ بھی اس بات کو واضح کر دے گا کہ تذکرہ نگاروں کا مقصد کسی شاعر کی سیرت کا ہلکا سا خاکہ یا چند اشعار کا انتخاب پیش کرنا ہے ۔ بعض اوقات کسی شاعر کے مرتبے کا تعین بھی کیا جاتا ہے ۔ مگر بڑے سرسری انداز سے ۔ اکثر اس رائے کے اظہار میں شاعر کے تخلص کی رعایت ملحوظ رہتی ہے ۔ یعنی سوز اور آتش کے کلام میں گرمی کا ذکر کیا جاتا ہے اور درد کے کلام میں دردمندی دکھائی جاتی ہے ۔ کبھی کبھی یہ رعائتیں درست بھی ہوتی ہیں ۔ مگر عموماً صنعت مراعات النظیر کے غیر ضروری استعمال تک محدود ہوتی ہیں ۔ بعض ناقدین نے تذکروں کی تنقید کو کھینچ تان کر جدید تنقید سے ملانے کی بڑی کوشش کی ہے ۔ مگر یہ نکات بعد الوقوع ہیں ۔ تذکروں کے انتخاب اشعار سے یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ تذکرہ نگاروں کا معیار تنقید لفظی ہے ۔ میر نے اپنے تذکرے نکات الشعرا میں اپنے ایک معاصر میر سجاد کا مندرجہ ذیل شعر منتخب کیا ہے ۔

؎ عشق کی ناؤ پار کیا ہووے
جیوں یہ کشتی تری تو بس ڈوبی

اور اس کے بعد لکھا ہے کہ یہ شعر اتنا اچھا ہے کہ سو جگہ لکھنے کو جی چاہتا ہے ۔ شاید میر صاحب پار ہونا، ڈوبنا، تیرنا وغیرہ ایسی لفظی رعائتوں کی وجہ سے اسے پسند کرتے ہوں گے ۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے اشعار کا جو انتخاب کیا ہے اگر محض اسی سے میر کا مقام متعین کیا جائے تو وہ قائم چاندپوری کے درجے کے شاعر رہ جاتے ہیں ۔" میرا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ تذکرہ نگاروں کو کوئی نظام تنقید پیش کرنا چاہیئے تھا ۔ اس زمانے میں اس بات کی توقع اس وجہ نامناسب ہے کہ ہمارے تذکرے براہ راست فارسی سے متاثر ہیں اور فارسی

کے تذکروں کا معیار بھی ان سے بہت زیادہ بلند نہیں ہے۔ کہنا صرف یہ کہ تذکرے محض چند اصطلاحوں کو کسی نہ کسی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ یہ صورت حالات انگریزی تنقید کے اثرات سے پہلے تک قائم رہی۔ شیفتہ کی تعلیم و تربیت انگریزی اثرات سے پہلے کی فضا میں ہوئی۔ اس وقت بھی اگرچہ دہلی پر عملی طور سے انگریز حکمران ہو چکے تھے اور دہلی کالج کھل چکا تھا مگر ابھی تک پرانا نظام تعلیم نہ صرف رائج تھا بلکہ لوگ اسے نئے نظام کے مقابلے میں ترجیح دیتے تھے اس کے برعکس حالی نے بے قاعدہ تعلیم تو ۱۸۵۷ء سے پہلے حاصل کی۔ مگر انہیں پختہ عمر اس زمانے میں بسر کرنی پڑی جب مغلوں کا برائے نام تسلط بھی ختم ہو چکا تھا اور انگریزی تہذیب و تمدن کے اثرات تیزی سے پھیل رہے تھے ہندوستان کے باشندے انگریزی تہذیب و تعلیم کی طرف مائل ہو رہے تھے اور مسلمان علی گڑھ کالج سے تعلیم حاصل کر کے بقول اکبرؔ "بی۔ اے۔ کیا نوکر ہوئے، پنشن ملی اور مر گئے" کے مراحل سے گزر رہے تھے۔ گویا

گلشن بیخار ۱۸۳۴ء میں اور مقدمہ شعر و شاعری ۱۸۹۳ء میں مکمل ہوا۔ دونوں کتابوں کے سن تصنیف میں تقریباً ساٹھ برس کا طویل وقفہ حائل ہے۔ اور یہ ساٹھ برس ایسے ہیں جن میں ہندوستان کے طریقۂ تعلیم، معاشرت اور خیالات میں انقلابی تبدیلیاں آئیں۔ ان حالات میں کوئی تعجب کی بات نہیں اگر حالی نے مکمل نظام تنقید پیش کیا اور شیفتہ محض چند اصطلاحوں کے استعمال تک محدود رہے۔ تعجب ان لوگوں پر ہے جو شیفتہ کو حالی کا پیشرو قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ حالی مقلد ہیں اور شیفتہ مجتہد۔

شیفتہ کی تنقیدی صلاحیتوں کے بارے میں ہمارے لکھنے والوں نے

بہت غلو کیا ہے اور اسے اعلیٰ درجے کا سخن فہم، نقاد اور محقق ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ صرف ایک رائے نمونے کے طور پر پیش کی جاتی ہے جو ایسی تمام آرا کی نمائندگی کرتی ہے۔

"گلشن بیخار کے مطالعے سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ یہ تذکرہ حقیقت میں اردو شاعری کا پہلا تنقیدی تذکرہ ہے۔ اس سے پہلے جو تذکرے لکھے گئے ان میں غیر متناسب تعریفی اور تنقیصی جملوں کا استعمال بڑی فراخ دلی سے کیا گیا ہے۔ شیفتہ کے یہاں اس قسم کی تعریف و تنقیص بہت کم ملتی ہے بلکہ اس کے خلاف ایسے نپے تلے فقرے اور الفاظ جا بجا نظر آتے ہیں۔ جو شاعر زیر نظر کی سخنورانہ کیفیتوں کو بڑی صفائی سے سامنے لے آتے ہیں۔ گلشن بیخار اس تعصب، پاسداری اور جذباتیت سے قطعاً معرا ہے جو اس کے پیشرو تذکرہ نگاروں کی خصوصیت مشترک تھی"

(دیباچۂ دیوان شیفتہ۔ مولانا صلاح الدین احمد)

اس عبارت میں بہت سے دعوے بے دلیل ہیں۔ مثلاً یہ کہ شیفتہ کا تذکرہ پہلا معیاری تذکرہ ہے۔ حالانکہ نکات الشعرا (میر) گلزار ابراہیم (علی ابراہیم) گلشن ہند (علی لطف) مجموعہ نغز (قدرت اللہ قاسم) وغیرہ شیفتہ کے تذکرے سے قدیم بھی ہیں اور نسبتاً بہتر بھی۔ پھر جتنے تعصب، پاسداری اور جذباتیت کا مظاہرہ گلشن بیخار میں ہے۔ شاید کسی اور قدیم یا جدید تذکرے میں نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تذکرہ بہارستان بے خزاں کے مصنف قطب الدین

باطن نے لکھا ہے کہ

" سوائے اپنے گروہ کے چند آدمیوں کے شیفتہ نے کسی کی تعریف نہیں کی " گلشن بیخار میں چھ سو چہتر شاعروں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ ان میں چھ سو ایسے ہیں جن کے بارے میں کوئی تنقیدی رائے نہیں دی گئی۔ باقی ماندہ شاعروں میں سے بیشتر کے بارے میں صرف یہ کہا گیا ہے۔ از مشاہیر، از مشاہیر اہل سخن از مشاہیر شعراء، از شعرائے نامی۔ نیکو گفتے وغیرہ وغیرہ ظاہر ہے کہ اسے تنقید نہیں کہہ سکتے۔ متقدمین کے بارے میں جو تنقیدی آرا تحریر کی گئی ہیں وہ بیشتر قدیم تذکروں سے لی گئی ہیں۔ اور میر نگم نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ یہ تذکرہ بہت حد تک مجموعہ نغز سے ماخوذ ہے باقی رہیں شیفتہ کی ذاتی آراء ان میں سے چند ایک یہ ہیں۔

ہنوز : " کلامش از جادۂ مستقیمہ برکراں "

نظیر : " اشعار بسیار دارد کہ بر زبان سوقین جاریست، و نظر بان
ابیات در اعداد شعرا نشاید ش شمرد "

انشا : ہیچ صنف را بطریقۂ راسخۂ شعرا نگفتہ "

جرأت : چوں از اصول و قوانین این فن بہرہ نداشتہ، نغمہ ہائے
خارج از آہنگ می سرود و آوازہ اش کہ چوں طبل دور
تر رفتہ از آنست کہ پذیرائے خاطر دگواداٹے طبع اوباش و
الواط حرف می زدہ۔"

میر حسن کی بظاہر تعریف کی ہے مگر دراصل تنقیص ہے :

" مثنوی نیکو میگفتہ مثنوی سحر البیان کہ مشہور بہ بدر منیر
است شہرت تمام دارد و قطع نظر از پالغز ہائے شاعری

بہ محاورۂ عوام بد نگفتہ۔"

میر اثر :- مثنوی ایشاں شہرت تمام دارد کہ بنای آن بر محاورۂ عوام است و ازیں جہت مرغوب عوام (یعنی صاحب ذوق اسے پسند نہیں کرتے)۔

آتش : مردمان آن دیار آتش و ناسخ را کہ از اساتذہ مسلم آنجاست قریب ہم انگارند و ہر دو را ہم وزن شمارند و قباحت ایں تحقیق لا یخفی علی من لہ حظ من الفہم۔ (یعنی جس شخص کے پاس ذرا سی بھی عقل ہے وہ اس تحقیق کی قباحت کو سمجھ سکتا ہے)

یہاں یہ واضح نہیں ہوا کہ جس شخص کے پاس ذرا سی بھی عقل ہے۔ وہ ناسخ اور آتش میں سے کسے بہتر قرار دے گا۔ مگر جہاں ناسخ کا حال لکھا ہے وہاں اس کی تعریف میں بے حد مبالغے سے کام لیا ہے۔ "نسیم چمن طبع نکہت ریز و شمیم گل فکرش دلاویز، طائر بلند پرواز غورش جز بشاخ سدرہ آشیاں نسازد و مرغ تیز بال خیالش جز ببام فلک جلوہ نیندازد۔ والا پایہ۔ عالی پایہ بلند اندیشہ، نازک خیال است و در تلاش مضمون تازہ و معنی سیراب بے مثل و مثال از اقسام سخنوری بغزل مائل و غیر از غزل در رباعیات"

مطلب یہ ہوا کہ جس شخص کے پاس ذرا سی بھی عقل ہے وہ ناسخ کو آتش کے مقابلے میں کہیں بلند پایہ قرار دے گا۔ سوز کے کلام کو راہ راست سے ہٹا ہوا قرار دینا۔ نظیر کو شاعر نہ سمجھنا، انشا کی کسی تخلیق کو معیاری قرار نہ دینا۔ جرأت کے اشعار کو ٹکسال باہر بتانا۔ میر حسن کی مثنوی کو شاعری کی لغزشوں سے قطع نظر عوامی محاورے کے مطابق اچھا قرار دینا۔ میر اثر

کی مثنوی کو محض عوام پسند کہنا ، ناسخ کو آتش پر ترجیح دینا اور اس طرح کی دوسرے خیالات یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ شیفتہ کا تذکرہ اکثر قدیم تذکروں کے مقابلے میں غیر معیاری ہے اور اس کا تنقیدی معیار ناقابل تسلیم ہے

اب تنقید شعر کے بارے میں شیفتہ کے بعض خیالات پیش کئے جاتے ہیں ۔ جن سے اندازہ ہوگا کہ اس کے ہاں کوئی نظام تنقید موجود ہے یا نہیں اور ان تنقیدی خیالات کی کیا اہمیت ہے ؟ نیز حالی کے تنقیدی خیالات سے وہ کس حد تک مختلف ہیں ؟ گلشن بیخار کے دیباچے میں شیفتہ نے لکھا ہے ۔

"د اما ریختہ را کہ محقر تر شمردی و این زبان را دون گمان بردی ، ندانی کہ غرض از معانی است پس معنی تازہ بہر لفظ طلاقت فزا کہ بستہ شود ، شنودنی است دبگوشش دل و جان شنودنی ۔"

" غرض از معنیت " سے ہمارے نقاد بہت خوش ہوں گے کہ اس دور میں جب لفظی معیاروں کا سکہ چلتا تھا شیفتہ نے شاعری کے لئے معانی کو معیار قرار دیا ۔ مگر حقیقت کسی قدر مختلف ہے ۔ گلشن بیخار کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ " غرض از معنیت " سے مراد وہی کچھ ہے جسے دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی یا خیال آفرینی کہا جاتا ہے ۔ یعنی کسی مشہور اور عام مضمون سے عجیب عجیب تخیلی اور غیر حقیقی باتیں پیدا کرنا ۔ یہ خصوصیت اردو میں کہیں کہیں غالب کے ہاں اور اکثر جگہ ناسخ کے اشعار میں موجود ہے اور اردو میں فارسی سے غنی ، صائب ، طالب ، بیدل ، شوکت ، اسیر وغیرہ کے ذریعے آئی ہے ۔ ایک تو ناسخ کے بارے میں شیفتہ نے جو کچھ لکھا ہے ۔ اس

سے میری بات کی تائید ہوتی ہے۔ دوسرے ناسخ کے یہاں جو مضامین تازہ موجود ہیں وہ خیال آفرینی ہی کی ذیل میں آتے ہیں۔

عاشق نہیں ہے کون در گوشِ یار کا
عالم ہے غرق ایک ہی موتی کی آب میں

بام پر ننگے نہ آؤ تم شبِ مہتاب میں
چاندنی پڑ جائے گی میلا بدن ہو جائے گا

بالے کے تارے ہیں موتی روئے تاباں ماہتاب
تیرے آنے سے ابھی بام آسماں ہو جائے گا

دے ڈپٹا تو اپنا ململ کا
ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا
آتشِ گل سے آنکھ سینکتے ہیں
کیا زمستاں میں کام منقل کا

جو میٹھی میٹھی نظروں سے وہ دیکھے
کہوں آنکھوں کو میں بادامِ شیریں

شاخِ آہو ہیں بھویں آنکھیں ہیں چشمِ آہو
مشک نافہ تھا کوئی ناف میں گر تل ہوتا

ان اشعار میں نئے مضامین تو شاید موجود ہیں مگر کوئی صاحب ذوق انہیں اچھے اشعار کہنے کے لئے تیار نہیں ہوگا۔ ظاہر ہے کہ شیفتہ کا یہ معیار ہرگز قابل التفات نہیں۔ اس کے علاوہ شیفتہ نے اپنے شعروں میں بھی تنقیدی خیالات پیش کئے ہیں۔

یہ بات تو غلط ہے کہ دیوان شیفتہ
ہے نسخہ معارف و مجموعہ کمال
لیکن مبالغہ تو ہے البتہ اس میں کم
ہاں ذکر خد و خال اگر ہے تو خال خال

وہ طرز فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف ہو

شیفتہ سادہ بیانی نے ہمیں چمکایا
ورنہ صنعت میں بہت لوگ ہیں بہتر ہم سے

نرالی سب سے ہے اپنی روش اے شیفتہ لیکن
کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میر پھرتی ہے

شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نا مقبول
اگر اسلوب عبارت میں متانت کم ہو

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ سادگی، شگفتگی، صفائی، متانت مبالغے کی کمی وغیرہ ان کے نزدیک اچھے شعر کی بنیادی خصوصیات ہیں مگر یا تو یہ اشعار مقطع برائے مقطع کی حیثیت رکھتے ہوئیں یا شیفتہ قول و فعل میں مطابقت کو ضروری خیال نہیں کرتے ورنہ ان کا تمام دیوان مبالغے سے بھرا ہوا نہ ہوتا۔ شیفتہ کے دیوان کا تجزیہ کیا جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ رنگ ناسخ کے اشعار آدھے سے زیادہ ہیں۔ اس کے بعد رنگ مومن کے اشعار ہیں۔ خصوصاً مومن کے اس رنگ کا تتبع کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں تخیل بغیر کسی جذبے کے، شعر کی بنیاد بنا ہے ایسے اشعار بہت کم ہیں جن کا انداز حالی کی غزلیات سے ملتا جلتا ہو۔ مقطعوں سے کسی شاعر کا نظریۂ شعر اخذ کرنا ویسے بھی غلط ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک مقطعے میں کہی گئی بات عموماً صرف اسی غزل کے بارے میں ہوتی ہے یعنی کسی شاعر نے اگر کوئی غزل۔ عمداً سادہ کہی ہے تو مقطع میں سادگی کی تعریف کرے گا۔ اگر غزل پیچیدہ ہے تو مقطع میں مشکل پسندی کو ترجیح دی جائے گی۔ اس کی مثالیں شیفتہ کے ہاں بھی موجود ہیں۔ جہاں اوپر درج کئے گئے شعروں میں سادگی کی تعریف کی گئی ہے۔ ذیل کے شعر دل میں دقیق انداز کی تحسین ہے:

حسرتی گر روشِ خواجہ نظیری داری
معنی دور طلب کن سخن دور بیار

بجز شناختن فہم ناقص و کامل
دگر چہ سود بود حسرتی ز شعر دقیق

یہی وجہ ہے کہ ایسی آرا کو وقتی جذبے سے زیادہ وقعت نہیں دی جا سکتی، خصوصاً جب ان میں تضاد موجود ہو۔

شیفتہ کے برعکس حالی نے پورا تنقیدی نظام پیش کیا ہے۔ مقدمے کے عنوانات کی فہرست دیکھنے سے اس امر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میں یہاں حالی کے نظام تنقید کا مکمل خاکہ پیش نہیں کروں گا۔ صرف شیفتہ کی تنقید سے مقابلے کی خاطر اس حصّے کو سامنے رکھوں گا۔ جس میں اچھے شاعر کی شرائط بیان کی گئی ہیں، اور اچھے شعر کی پہچان بتائی گئی ہے حالی کے نزدیک اچھے شاعر کے لئے صرف موزوں طبع ہونا کافی نہیں۔ شاعری محض کلام موزوں نہیں ہے۔ یہ وزن اور قافیے سے بے نیاز رہ کر بھی وجود میں آ سکتی ہے۔ شاعر کا تخیل بلند اور مشاہدہ وسیع ہوتا ہے اپنے خیالات کو بطریق احسن پیش کرنے کے لئے ضروری ہے کہ وہ وسیع اور ذخیرہ الفاظ پر تصرف رکھتا ہو۔ اگر شیفتہ سے یہ کہا جاتا کہ شاعری وزن اور قافیے کے بغیر بھی وجود میں آ سکتی ہے تو وہ اس بات کو کبھی قبول نہ کرتے۔ اچھے شعر کے لئے حالی نے سادگی، اصلیت اور جوش کی خصوصیات کو ضروری قرار دیا ہے۔ ان خصوصیات کی صحت پر اصرار نہیں مگر اصلیت اور جوش سے شیفتہ بے خبر ہیں سادگی کی حد تک بظاہر دونوں میں اتفاق رائے ہے۔ مگر غور کرنے سے یہاں بھی اختلافات ظاہر ہو جاتے ہیں۔ شیفتہ سادگی کے ساتھ اشراف کی زبان کی پخ لگاتے ہیں یعنی عام بول چال کی زبان ان کے نزدیک ہرگز لائق اعتنا نہیں۔ یہاں تک کہ مثنویوں میں جہاں مکالمات میں بول چال کی زبان کا ہونا خوبی سمجھی جاتی ہے۔ شیفتہ کے لئے ناقابل قبول ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں مثنوی سحر البیان، خواب وخیال اور نظیر، انشا اور جرأت کی شاعری

ناپسند ہے اس کے برخلاف حالی نے مقدمے میں سحرالبیان کی بول چال کی زبان کی تعریف کی ہے۔ "مضامین حالی" میں گنواری زبان میں لکھنے والے ایک شاعر دلمیر کو ذیل کے الفاظ میں داد دی ہے۔

"جو مضمون ایک گنواری زبان میں ادا کیا جائے۔ اس کا پیرایۂ بیان بھی گنواروں کے محدود خیالات کی حد سے متجاوز نہ ہو۔ کیونکہ فصاحت در حقیقت اس کے سوا اور کوئی چیز نہیں ہے، اس دیوان میں یہی چیز ہے جو دلمیر کے اصلی اور قدرتی شاعر ہونے پر بآواز بلند گواہی دیتی ہے"

شیفتہ نے عوامی زبان کو ناپسند کیا ہے۔ گنواری زبان تو اس سے چار قدم آگے ہی ہے چنانچہ اس بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ایک معمولی مماثلت کی وجہ سے یہ کہنا نامناسب ہے کہ شیفتہ مجتہد ہیں اور حالی مقلد

باقی رہا شیفتہ کا مذاق شعر۔ گلشن بیخار کے انتخاب اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ جہاں ان پر اور بہت سے شعراء کے معمولی اثرات ہیں۔ وہاں ناسخ اور مومن کے رنگ بہت گہرے ہیں۔ جو اشعار منتخب کئے گئے ہیں ان میں ناسخ کی خیال آفرینی اور مومن کی معاملہ بندی کی صدائے بازگشت ہے۔ اگر میر قائم، اثر، سودا، مصحفی، میر حسن۔ غالب، آتش وغیرہ کے دواوین کا ایسا انتخاب پیش کیا جاتا جس سے ان کی انفرادیت نمایاں ہوتی تو یہ ناسخ اور مومن سے بہت مختلف ہوتا۔ مگر شیفتہ نے محض "ناسخیت اور مومنیت" کو قابل التفات سمجھا ہے۔

مثلاً غالب کے اچھے شعر چھوڑ دیئے ہیں اور یہ شعر منتخب کئے ہیں۔

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

کافی ہے نشانی ترے چھلے کی نہ دینا
خالی مجھے دکھلا کے بوقتِ سفر انگشت

وہ آرہا مرے ہمسائے میں تو سائے سے
فدا ہوئے در و دیوار پر در و دیوار!

دھول دھپا اُس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا وہ بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے

کیا خوب، تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو، ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

۱؎ یہ بھی مدِنظر رہے کہ اس شعر کے بارے میں ذوقؔ کی رائے بہت اچھی تھی اسے بار بار پڑھتے تھے اور کہتے تھے کہ غالبؔ کو اپنے اچھے اشعار کی خود بھی خبر نہیں ہوئی۔

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اُس کافر کا خنجر تیز ہے

کیا کوئی صاحب ذوق کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار میں غالب واقعی جلوہ گر ہے۔ یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ اشعار اچھے زمانے میں اچھے تھے۔ مومن۔ سودا اور ذوق کے انتخاب میں بھی ایسے اشعار کی بھرمار ہے

یہ ناتواں ہوں کہ ہوں اور نظر نہیں آتا
مرا بھی حال ہوا تیری ہی کمر کا سا

(مومن)

تصور میں صبا کہیو مرے اُس لا ابالی سے
گلے لگ لگ میں رویا رات تصویر نہالی سے (سودا)

پھرتا ہے سیل حوادث سے کوئی مردوں کا منہ
شیر سیدھا تیرتا ہے وقت رفتن آب میں! (ذوق)

اب بھی گریہ سے مجھے فرصت نہیں فوارہ دار
گو کہ میں ڈوبا کھڑا ہوں تا بگردن آب میں

(ذوق)

کہاں تلک کہوں ساقی کہ لا شراب تو دے
نہ دے تو جام ڈبو کر کوئی کباب تو دے (ذوق)

اسی باعث سے دایہ طفل کو افیون دیتی ہے
کہ تا ہو جائے لذت آشنا تلخی دوراں سے

ذوق

لکھیں اُسے خط ہیں کہ ستم اُٹھ نہیں سکتا
پر ضعف سے ہاتھوں میں قلم اُٹھ نہیں سکتا ذوق

اپنا انتخاب بھی اشعار بالا کے انداز سے مختلف نہیں۔ بالعموم وہی اشعار چنے ہیں جو ناسخ اور مومن کے رنگ میں ہیں۔ مثلاً

لکھتا ہوں زبس آہ زدئے قتل میں نامے
ہیں میرے کبوتر بھی تیرے تیر کے مشتاق

از بسکہ دیکھ جلوہ تیرا جل گئی بہار
شعلے اُٹھے زمین چمن سے بجائے گل

دیکھ کر چشم غضب کو اس کی، میں نے رو دیا
چاہیئے پانی مِلا لینا شراب تیز کو

ان مثالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ شیفتہ کا ذوق سخن اپنے عام ہمعصروں سے بہتر نہیں تھا ان کے بعض ایسے ہمعصر، جن کا مذاق شعر روایتی نہیں تھا۔ ان سے بہتر آراء کا اظہار بھی کرتے تھے۔ غالب کی وہ رائے بھی ذہن میں رکھیئے جس میں انہوں نے ناسخ کے مقابلے میں

اِس غزل کا اچھا شعر چھوڑ دیا ہے

سے آتی ہے صدائے جرس ناقۂ لیلیٰ پر حیف کہ مجنوں کا قدم اُٹھ نہیں سکتا

آتش کے ہاں زیادہ تیز نشتروں کی موجودگی کا اعتراف کیا ہے۔ اس کے برعکس شیفتہ نے ناسخ کو ترجیح دی ہے۔

جن لوگوں نے حالی کی کتابوں کا سرسری نظر سے بھی مطالعہ کیا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ حالی کا مذاق شعر شیفتہ سے یکسر مختلف ہے۔ اس کی وجہ بیان کی جا چکی ہے۔ یعنی یہ کہ شیفتہ کی ذہنی تربیت پرانے ماحول میں ہوئی چنانچہ انہوں نے روایتی مذاق شعر کو اپنایا۔ حالی اس دور میں پلے، بڑھے جس میں اجتماعیت کا شعور پیدا ہو رہا تھا۔ حالی اور شیفتہ کے مزاجوں کے درمیان ۱۸۵۷ء کی دلوار حائل ہے۔ اُس وقت حالی کی عمر صرف بیس سال کی تھی۔ یہ کوئی ایسی پختہ عمر نہیں ہے۔ بعد میں جو بعض اجتماعی تحریکیں شروع ہوئیں انہوں نے حالی کے پرانے مذاق شاعری کو بالکل بدل دیا۔ حالی کی تمام کتابیں شیفتہ کی وفات کے بہت بعد شائع ہوئیں۔ جب انجمن پنجاب کی نظم گوئی کی تحریک اور سرسید کی اصلاحی تحریک نے ان کے قدیم طرز کے ایشائی مذاق کو بہت حد تک بدل دیا تھا۔ خود لکھتے ہیں۔

"نواب شیفتہ کی وفات کے بعد پنجاب بک ڈپو میں ایک اسامی مجھ کو مل گئی جس میں مجھے یہ کام کرنا پڑتا تھا کہ جو ترجمے انگریزی سے اردو میں ہوتے تھے۔ ان کی عبارت درست کرنے کو مجھے ملتی تھی۔ تقریباً چار برس میں نے یہ کام لاہور میں رہ کر کیا۔ اس سے انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہو گئی اور نا معلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی لٹریچر اور خاص کر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی"

شیفتہ نے اپنے تذکرے میں ذوق۔ شاہ نصیر۔ ناسخ۔ رند۔ امانت

وغیرہ کی تعریف کی ہے ۔ جب کہ حالی نے ان کے بارے میں کوئی کلمہ خیر نہیں کہا بلکہ جہاں موقع ملا ہے ۔ چٹکیاں لی ہیں اور برے شعروں کی مثالیں بالعموم انہیں کے کلام سے اخذ کی ہیں۔ اور نہ تو اور انہوں نے اپنے استاد غالب کے بھی ان اشعار کو اچھا قرار نہیں دیا جو ناسخ کے رنگ میں ہیں مثلاً

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

حالی کی رائے کے مطابق اس شعر میں اصلیت ہے نہ جوش ....
.... اور اصلیت و جوش کی خوصیات کے بغیر سادگی ان کے نزدیک بیکار ہے ۔

حالی نے مقدمے میں بعض جگہ شیفتہ کے منتخبہ اشعار کی تنقیص بھی کی ہے ۔ مثلاً ذوق کے یہ اشعار گلشن بیخار میں درج ہیں ۔

کیا جانے اسے وہم ہے کیا میری طرف سے
جو خواب میں بھی رات کو تنہا نہیں آتا
ہم رونے پہ آجائیں تو دریا ہی بہا دیں
شبنم کی طرح سے ہمیں رونا نہیں آتا

مگر حالی نے مقدمے میں انہیں برے اشعار کے ماتحت درج کیا ہے
اب یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ حالی کی غزلیات پر بھی شیفتہ کا کچھ اثر ہوا ہے یا نہیں ؟ حالی نے دیباچۂ دیوان حالی میں لکھا ہے ۔ ...... پرانا کلام جتنا ضائع ہونے کے بعد بچ رہا ہے وہ اس مجموعے میں شامل ہے .... معلوم ہوتا ہے کہ شیفتہ سے متاثر ہو کر کہی جانے والی غزلیں حالی

نے قصداً ضائع کر دی ہیں کیونکہ دیوان کی اشاعت کے وقت ان کا مذاق سخن بدل چکا تھا۔ اب بھی حالی کی قدیم غزلیات میں رنگ مومن کے کچھ اشعار موجود ہیں۔ مگر ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس پر ناسخ کی پرچھائیں بھی پڑی ہو۔ حالانکہ دیوان شیفتہ میں ناسخیت کی بھرمار ہے۔

عاشق ہونے بھی ہم تو عجب شخص کے ہوئے
جو ایک پل میں خون کرے سو ندیم کا

گر تیرے تشنہ کام کو دے خضر مرتے دم
پانی ہو خشک چشمۂ آب حیات کا

دل صد چاک میں ہے کاکل مشکیں کا خیال
کہ مجھے گریہ جو آیا تو معطر آیا!

عید کے دن ذبح کرنا اور بھی اچھا ہوا
حلقۂ اسلام میں وہ شوخ داخل ہو گیا

بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ حالی کی قدیم غزلوں یا جدید غزلوں میں اس رنگ کا ایک شعر بھی موجود نہیں۔ یہ وہی خیال آفرینی یا معنی آفرینی ہے جس کی شیفتہ از حد تعریف کر چکے ہیں۔

اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ حالی کی تنقید پر شیفتہ کے

تنقیدی خیالات کا کوئی اثر نہیں ۔ حالی کا مذاق شعر شیفتہ سے بالکل مختلف ہے ۔ شاعری میں قدیم غزلیات کی حد تک شیفتہ کا کچھ اثر ممکن ہے موجود ہو مگر بعد کے اشعار قدیم رنگ سخن سے مختلف خصوصیات رکھتے ہیں ۔

آخر میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ حالی پر شیفتہ کے اثرات کے سلسلے میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی ابتدا خود حالی کے ایک نثری اقتباس اور ایک شعر سے ہوئی ہے ۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ حالی نے ان میں جو کچھ کہا ہے بعد میں اسے بہت بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے ۔

اپنی مختصر سی آپ بیتی میں لکھتے ہیں ۔

" نواب صاحب جس درجے کے فارسی اور اردو کے شاعر تھے ان کی بہ نسبت ان کا مذاق شاعری بمراتب بلند تر اور اعلیٰ تر واقع ہوا تھا ۔ ۔ ۔ ۔ میرے وہاں جانے سے (یعنی جہانگیر آباد) ان کا پرانا شعر و سخن کا شوق جو مدت سے افسردہ ہو چلا تھا ، تازہ ہو گیا ۔ اور ان کی صحبت میں میرا طبعی میلان بھی جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا ، چمک اٹھا ۔ اسی زمانے میں اردو اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا اور انہیں کے ساتھ میں جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا ۔ مگر در حقیقت مرزا کے مشورہ و صلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا ۔ بلکہ جو کچھ فائدہ ہوا وہ نواب صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا ۔ وہ مبالغے کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی اور

پھیکی باتوں کو محض حسن بیان سے دلفریب بنانا، اسی کو منتہائے کمال شاعری سمجھتے تھے چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے"

یہ بات مدنظر رکھیے کہ یہ تحریر شیفتہ کی وفات سے تقریباً پینتیس برس بعد لکھی گئی ہے اس لئے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ حالی نے جو کچھ لکھا ہے اُس میں صحت کتنی ہے اور حافظے کا تصرف کتنا؟ ہو سکتا ہے کہ پینتیس برس میں حالی کو اثرات کا صحیح اندازہ نہ رہا ہو۔ اور مرحوم سے عقیدت کے مدنظر انہوں نے یہ بات لکھ دی ہو۔ اس اقتباس میں یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ شیفتہ کی صحبت میں میرا طبعی میلان ظاہر ہوا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ انہیں زندگی میں پہلی بار کچھ مدت کے لئے سکھ کا سانس لینا نصیب ہوا اس میں شیفتہ کے مذاق سخن کا کوئی کمال نہیں۔

اس سلسلے میں ایک اور اہم بات یاد رکھنی چاہیئے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے مقدمہ شعر و شاعری کے دیباچے میں لکھا ہے۔ (مطبوعہ مکتبہ جدید) کہ جس شخص نے ان پر ذرا بھی احسان کیا وہ احسان کا پہاڑ بنا کر اس کے دامن میں تمام عمر بیٹھے رہے۔ ڈاکٹر صاحب نے اس سلسلے میں ایک واقعہ بھی نقل کیا ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری کی کتابت کرتے ہوئے کاتب نے حالی کے لکھے ہوئے ایک غلط لفظ کو صحیح کر دیا جس پر حالی نے کئی محفلوں میں اس کا شکریہ ادا کیا۔ اگر ایک لفظ کی اصلاح پر وہ اس قدر ممنون احسان ہوئے تو جس شخص نے انہیں مصائب زندگی سے نکال کر ایک اچھی جگہ دی اس کا شکریہ اچھے لفظوں میں ادا کرنے سے یہ نتیجہ کیسے نکل آیا کہ حالی کی تمام تر شاعری اور تنقیدی تربیت ان آٹھ برسوں کا فیضان ہے۔

اِس کے علاوہ حالی کا شعر ہے۔

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفید ہوں
غالب کا معتقد ہوں مقلد ہوں میر کا

ایک تو یہ بات یاد رہے کہ یہ شعر دیوان حالی میں موجود نہیں اس وجہ سے قیاس ہے کہ کسی ایسی قدیم غزل کا ہوگا جسے بعد میں انہوں نے اپنے دیوان سے نکال دیا۔ دوسرے حالی مستفید سے وہ مطلب نہیں لیتے جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

انہوں نے یادگار غالب میں لکھا ہے۔

"مرزا کی فطرت مشاعرے میں اپنے طبقے کے لوگوں سے اس قدر بلند واقع ہوئی تھی کہ وہ کسی شاگرد یا مستفید کو اپنے ساتھ لے کر نہیں چل سکتے تھے"

یعنی مستفید سے مراد ہے کبھی کبھی مشورہ کرنے والا یا بے قاعدہ شاگرد اور ضروری نہیں کبھی کبھی مشورۂ سخن کرنے والا استاد کے رنگ سخن کا اتباع کرے۔ ان وجود کی بنا پر مجھے حالی کے کلام اور تنقیدی نظام پر کہیں شیفتہ کے اثرات نظر نہیں آتے۔

اقبال اور فسطائیت

ہمارے یہاں بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے ایک تحریک کا آغاز ہوا جو نیم ادبی اور نیم سیاسی تحریک تھی۔ اس تحریک کے پیروکار ترقی پسند کہلواتے تھے اور تحریک کے دائرے سے باہر رہنے والوں کو رجعت پسند قرار دیتے تھے۔ تنقید کرتے ہوئے اپنے گروہ کے ادبی مصنفین کو عظیم اور بے مثال جیسے القابات سے نوازنا اور مخالفین کو تلخ اور درشت لہجے میں مخاطب کرنا ان کا معمول تھا۔ ان لوگوں نے ہمارے قدیم ادبی سرمائے کی قدر و قیمت کو کم کرنے کی کوشش کی اور ان تمام نظریات کی مخالفت کی جو اشتراکیت سے کسی نہ کسی طرح متصادم ہوتے تھے۔ ان کے خیال میں ابتدائے تہذیب سے لے کر آج تک جتنے نظریات فلسفے اور مذاہب دنیا میں رائج ہوئے سب کے سب غیر حقیقی۔ خیالی اور متضاد تھے۔ البتہ کارل مارکس کے نظریات حرف آخر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے معاصرین میں خصوصاً ان لوگوں کو ہدف تنقید بنایا جو کسی دوسرے فلسفۂ زندگی کو صحیح سمجھتے تھے۔ چونکہ اقبال اس زمانے میں بڑے مقبول تھے۔ ان کا نظریۂ حیات اسلامی تھا۔ اس لئے ترقی پسند

نقادوں نے ان کے بارے میں طرح طرح کی غلط فہمیاں پھیلانے کی کوشش کی۔ منجملہ دیگر الزامات کے ان پر ایک اعتراض یہ بھی کیا گیا کہ وہ فاشزم کے علمبردار ہیں۔ چونکہ انگریزوں کے پروپیگنڈے نے فاشزم کو ایک گالی کے مترادف بنا دیا تھا۔ اس لئے ترقی پسندوں کو توقع تھی کہ اس سے اقبال کو بدنام کرنے میں خاصی مدد ملے گی۔ اقبال کو فاشی قرار دینے کی ابتداء، اختر حسین رائے پوری سے ہوئی۔ بعد میں کچھ اور ترقی پسندوں نے بھی اس رائے کو اپنے لفظوں میں دہرایا۔ بعض لوگوں نے اس کی تردید کی جن میں عزیز احمد اور آل احمد سرور پیش پیش تھے۔ مگر اختر حسین رائے پوری نے اپنی رائے کو بار بار دھرایا اور اس پر اڑے رہے اس رائے کا تجزیہ کرنے سے پیشتر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اختر رائے پوری کے دو اقتباس پیش کئے جائیں۔ چونکہ دوسرے ترقی پسند نقادوں نے اختر رائے پوری کے دلائل ہی کی تکرار کی اس لئے اس تجزئے سے سب ترقی پسندوں کی تنقید کا جواب خود بخود مل جائے گا۔ لکھتے ہیں۔

"اقبال فسطائیت کا ترجمان ہے اور یہ درحقیقت زمانۂ حال کی جدید سرمایہ داری کے سوائے کچھ نہیں (" ادب اور انقلاب ") دوسری جگہ ذرا اور وضاحت کی ہے:

"اقبال کا فلسفہ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہیئے۔ جس کی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ یہ نظام قائم کرنے کے لئے شاہیں کی مثال پر عمل کرنا ہوگا۔ یعنی بوقت ضرورت جبر سے کام لینا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام پر ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری،

فاشزم کے بنیادی عناصر ہیں۔ قالب میں فرق ہو سکتا ہے لیکن روح وہی ہے
اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال نے اپنے بہت سے اشعار میں جو ۱۹۰۵ء سے ۱۹۳۶ء تک کے زمانے پر محیط ہیں اٹلی اور اس کی انقلابی تحریکوں سے دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ بانگ درا کے دوسرے حصے کی غزلیات میں یہ شعر ملتا ہے۔

ہرے رہو وطن مازنی کے میدانو،
جہاز پر سے تمہیں ہم سلام کرتے ہیں

اس میں مازنی کی حب الوطنی کی تحریک کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ اس زمانے کا شعر ہے جب اقبال کے لئے وطنیت کا جغرافیائی تصور کشش کا باعث تھا۔ اس کے بہت بعد بال جبرئیل، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق، ضرب کلیم اور ارمغان حجاز میں کہیں کہیں اٹلی کے اس انقلاب کا ذکر آگیا ہے۔ جسے فاشی انقلاب کہا جاتا ہے۔ اور جس کا برپا کرنے والا مسولینی تھا۔ یہ انقلاب ۱۹۲۲ء میں آیا اور مسولینی اقبال کی وفات کے سات سال بعد تک بلا شرکت غیرے اٹلی کا حکمران رہا اور بالآخر پھانسی پاکر عدم کو روانہ ہوا۔ مسولینی نے اٹلی کے لوگوں کو جو نیا سیاسی نظریہ دیا اسی کو فاشزم کہا جاتا ہے۔ یہ یورپ اور ایشیا میں آمریت کے عروج کا زمانہ تھا۔ جس کے دو اہم اسباب کمزور جمہوری حکومتیں اور پہلی جنگ عظیم کے بعد کا عظیم اقتصادی دباؤ تھے۔ اٹلی کی مثال سے فائدہ اٹھا کر جرمنی، ارجنٹائن اور جاپان وغیرہ میں بھی آمر برسر اقتدار آگئے۔ چونکہ بنیادی طور پر اٹلی کی فاشزم اور ان ممالک کی نظریاتی بنیادیں ایک جیسی تھیں۔ اس لئے انہیں بھی فاشزم کے ماتحت شمار کیا جاتا ہے۔ لیکن چونکہ اقبال نے صرف اٹلی کا ذکر کیا ہے۔ اس لئے ہمارا مطالعہ

بھی کی فاشزم اور اقبال کے نظریات کے تقابل تک محدود رہے گا۔

تاریخ دان یہ تسلیم کرتے ہیں کہ شروع شروع میں مسولینی کی فاشزم دنیا کے لئے خطرہ معلوم نہیں ہوتی تھی۔ لیکن بعد میں اس میں توسیع پسندی اور نسلی منافرت کے خطرناک رجحانات پیدا ہونے شروع ہوئے۔ اور آخر اس نے دنیا کو دوسری جنگ عظیم میں دھکیل دیا۔ اور یہ تحریک دنیا کو شدید نقصان، پہنچانے کے بعد ہی ختم ہوئی۔ اقبال فاشزم کا انجام نہ دیکھ سکے۔ کیوں کہ وہ جنگ عظیم کے شروع ہونے سے پہلے ہی وفات پا چکے تھے۔ البتہ اس کے پہلے دو دور انہوں نے ضرور دیکھے۔ یعنی پہلے پہل جب یہ تحریک اٹلی کی نشاۃ الثانیہ کی ضامن بن رہی تھی۔ اور اسے شہنشاہی اور قدامت پسندی سے نجات دلاتی نظر آتی تھی۔ اس وقت اقبال نے اس کی تعریف و توصیف کی۔ بعد میں جب مسولینی نے پر پرزے نکالنے شروع کئے اور افریقہ و یورپ کے ممالک پر للچائی ہوئی نظریں ڈالیں تو اقبال نے اس کی مخالفت کی۔ ان دونوں باتوں میں کوئی تضاد اس لئے نہیں کہ دونوں نظریات فاشزم کے ارتقا کے دو مختلف ادوار سے تعلق رکھتے ہیں۔ پہلے کے متعلق اقبال نے کہا۔

ملت رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر
لذت تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
ندرت فکر و عمل کیا شے ہے ذوق انقلاب
ندرت فکر و عمل کیا شے ہے ملت کا شباب
رومۃ الکبریٰ دگر گوں ہو گیا تیرا ضمیر
اینکہ می بینم بہ بیداریست یارب یا بخواب
چشم پیران کہن میں زندگانی کا فروغ
نوجواں تیرے ہیں سوز آرزو سے سینہ تاب

لیکن جب مسولینی نے ابی سینیا پر چڑھائی کر دی تو اقبال کا لہجہ نمایاں طور پر بدل گیا۔

اے وائے آبروئے کلیسا کا آئینہ
روما نے کر دیا سر بازار پاش پاش
پیر کلیسیا یہ حقیقت ہے دل خراش

اقبال نے جب مسولینی اور اس کی حکومت کی توصیف کی تو اس کے کئی نفسیاتی محرکات تھے۔ انہیں قوموں کے انقلابوں سے دلچسپی تھی وہ بھی اس بنا پر کہ شاید کوئی انقلاب بنی نوع انسان کے لئے بہتری کا پیغام لائے۔ ذھناً اقبال ہمیشہ سے اس فلسفے کے قائل رہے تھے کہ قوموں کو زوال سے عروج تک لے جانے میں بالعموم کسی صاحب صفات مرد واحد کا ہاتھ ہوتا ہے۔ ۱۹۳۳ء میں جب مسولینی نے انہیں ملاقات کے لئے بلایا تو اقبال اس کی شخصیت سے متاثر ہوئے اور انہیں خیال ہوا کہ شاید وہ انہیں صاحب صفات مردوں میں ہے۔ غرض یہ سب نفسیاتی محرکات مل کر اقبال سے مسولینی کی توصیف کرا لینے کے ذمہ دار ہوئے۔ لیکن ان تمام تعریفی اشعار کو غور سے پڑھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ تعریف صرف مسولینی اور اس کی تحریک کے جذبے اور سعی مسلسل ہی کی ہوئی ہے۔ نہ کہ فاشزم کے نظریات کی۔

اختر حسین رائے پوری نے ان ساری وجوہ کو نظر انداز کر دیا ہے اور محض آنکھیں بند کر کے یک طرفہ الزام عاید کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال کو اپنے لفظوں میں بیان کیا جائے تو اقبال مندرجہ ذیل اسباب کی بنا پر فاشی قرار پاتے ہیں۔

(۱) جدید سائنس اور مشینی ترقیوں کو برباد کرکے ماضی کی طرف واپسی۔
(۲) بوقت ضرورت طاقت سے کام لینا اور طاقت کی علامت اقبال کے کلام میں شاہین ہے۔
(۳) بہتر نظام کے نام پر اقلیت کی ڈکٹیٹری۔

ان تین وجوہ کی بناء پر وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اقبال کے نظام فکر اور فاشزم میں قالب کا فرق ہے مگر دونوں کی روح ایک ہی ہے۔

یہ تینوں دلائل بوجوہ ناقص ہیں۔ ان میں کئی دانستہ غلط بیانیاں اور کئی نادانستہ کوتاہیاں موجود ہیں۔ معلوم نہیں اختر رائے پوری نے یہ کس،..... ...Fascist Manifesto میں پڑھا ہے کہ جدید سائنسی ترقیوں کو برباد کر دیا جائے۔

فاشزم کے دستور العمل کے متعلق سب سے مستند تحریریں خود مسولینی کی ہیں۔ اس نے Encyclopedia Italiana کے جن مقالات میں فاشزم کے نظریے کی وضاحت کی ہے۔ ان میں کہیں اس طرح کی کسی رائے کا اظہار نہیں کیا گیا۔ اسی طرح فاشزم پر لکھنے والوں نے جن میں اس نظریے کے مخالفین بھی شامل ہیں کہیں اس تصور کو پیش نہیں کیا۔ عملی طور پر مسولینی نے صنعت اور مشینوں کی حوصلہ افزائی کی ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ صنعتی پیداوار اور زرعی پیداوار پر بعض پابندیاں عائد کر دیں گئیں تاکہ ریاست ان سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھا سکے۔ مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ فاشزم سائنس اور صنعت کے خلاف ہے۔ بلکہ سائنسی ترقی کو مسولینی نے اپنا بڑا مقصد قرار دیا ہے۔ اقبال بھی سائنسی ترقیوں کے خلاف نہیں بلکہ انہی ترقیوں کی وجہ سے انہوں نے یورپ کی تعریف کی ہے

اور یورپ کی اس روش کو اپنانے کا مشورہ دیا ہے۔

قوت افرنگ از علم و فن است

از ہمیں آتش چراغش روشن است

یہاں علم و فن سے مراد ظاہر ہے کہ سائنس اور ٹکنالوجی ہے۔ کیونکہ یورپ کے افکار سے استفادہ کرنے کا مشورہ انہوں نے کبھی نہیں دیا۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے۔ کہ اقبال نے مندرجہ ذیل اشعار بھی تو کہتے ہیں۔

ہے دل کے لئے موت مشینوں کی حکومت

احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

دانی از افرنگ و از کار فرنگ

تا کجا در قید زنار فرنگ

خود بدانی پادشاہی قاہری است

قاہری در عصر ما سوداگری است

کشتن بے حرب و ضرب آئین اوست

مرگہا در گردش ماشین اوست

لیکن ان اشعار سے یہ ہرگز ثابت نہیں ہوتا کہ اقبال مشینوں کے خلاف ہیں۔ ان سے اتنا ہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ انسان کو مشین کا پرزہ، جذبات سے عاری اور انسانی رشتوں سے ہٹی مخلوق نہیں بنانا چاہتے صنعت کاری کے دور نے غیر صنعتی ممالک کو جس طرح لوٹنا شروع کیا تھا اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔ جو صنعت کاری نظام اپنے ساتھ طبقاتی کشمکش؛ اور غربا کا استحصال لاتا ہے۔ وہ یقیناً قابل مذمت ہے اور اقبال نے مندرجہ بالا اشعار میں سرمایہ داروں کی اسی سوداگری کی مذمت

کی ہے ۔ غرض، فاشی صنعتوں کے مخالف ہیں نہ اقبال، الزام بھی اختر رائے پوری کا وضع کردہ ہے اور مماثلت بھی انہی کی تخیل کی مرہون منت ہے ۔

دوسرا الزام ہے بوقت ضرورت طاقت سے کام لینا اور طاقت کی علامت شاہین ہے ۔ یہاں "بوقت ضرورت" کا ٹکڑا بہت کچھ وضاحت طلب ہے ۔ کیا دفاع کرنا بوقت ضرورت طاقت سے کام لینے کی ذیل میں نہیں آتا ۔ اگر اختر رائے پوری اس سے مراد لیتے ہیں کہ مقصد برابری کے لئے کمزور پر چڑھ دوڑنا تو اقبال کے سارے کلام سے اس کی تردید ہوتی ہے باقی رہی شاہیں کی علامت شاہیں پر اقبال نے جو نظم بال جبریل میں لکھی ہے وہ اس علامت کی بخوبی وضاحت کرتی ہے پوری نظم کے متن سے مندرجہ ذیل شعر کو الگ کر کے من مانا مطلب نکالنا آسان ہے ۔

جھپٹنا ، پلٹنا ، پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانا

اس کے ساتھ ذیل کے اشعار نظر انداز نہیں کئے جا سکتے :

حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا ، پلٹنا ، پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانا
پرندوں کی دُنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

ان اشعار کو ایک ساتھ پڑھنے سے جھپٹنا ، پلٹنا ، وغیرہ محض دفاعی

مشقیں معلوم ہوتی ہیں۔ کیا پرندے ہوا میں طرح طرح کے کھیل نہیں کھیلتے؟ کیا اس شعر سے صرف یہی مطلب نکلتا ہے کہ شاہین کسی جانور پر جھپٹ رہا ہے؟ اور پھر دفاع کے لئے اپنے آپ کو اس وقت تک تیار رکھنے کی ضرورت ہے جب تک دنیا سے طاقت ور قوموں کی ہوسناکی پسندی ختم نہیں ہو جاتی ہندوستان نے جب ہم پر حملہ کیا تو ہم انہیں دفاعی اقدامات کی وجہ سے بچ گئے۔ ورنہ خدا جانے ہمارا کیا حشر ہوتا۔

آخری اعتراض یہ ہے کہ اقبال چند آدمیوں کی ڈکٹیٹری قائم کرنا چاہتے ہیں اس میں شک نہیں کہ اقبال نے جمہوریت کے خلاف شعر لکھے ہیں۔ مگر انہوں نے آمریت اور دوسرے سیاسی نظاموں پر بھی تنقید کی ہے۔ جس کی وجہ محض یہ ہے کہ اب تک ایسا کوئی بے عیب سیاسی نظام وجود میں نہیں آیا جو دنیا کے تمام لوگوں اور ملکوں کے لئے یکساں طور پر مفید ہو اور شاید ایسا ہونا بھی ناممکن ہے ہاں اگر تعلیم عام ہو جائے اور ہر شخص اپنی ذمہ داری محسوس کرے تو جمہوریت بہترین نظریہ ثابت ہو سکتی ہے۔ ایسی صورت میں اس پر "بندوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے" والی پھبتی صادق نہیں آتی۔ لیکن جس طرح کی جمہوریت دنیا کے بیشتر ملکوں میں رائج ہے۔ وہ پر فریب ہے اور اس کی مخالفت بجا معلوم ہوتی ہے۔ غرض اقبال سیاسی نظاموں میں نہ جمہوریت سے مطمئن ہیں نہ ملوکیت اور نہ ہی آمریت سے لیکن چند برگزیدہ انسانوں کی حکومت کا تصور کیا ضروری ہے کہ فاشزم سے اخذ کیا جائے جب کہ گذشتہ تین ہزار برسوں میں یہ تصور مختلف لوگوں نے اپنے اپنے طور پر پیش کیا ہے۔ یہاں اختر رائے پوری یہ بھی بھول گئے ہیں کہ فاشزم کے وجود میں آنے سے پہلے ہی اقبال اس قسم کے بیشتر سیاسی اشعار کہہ

چکے تھے اس لئے کیسے ممکن ہے کہ یہ خیالات انہوں نے فاشزم سے اخذ کئے ہوں
یہ اعتراضات ختم ہوئے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے۔ کہ اختر حسین رائے پوری اور دوسرے اشتراکی نقاد فاشزم کو گالی کیوں تصور کرتے ہیں۔ اس کی وجہ نفسیاتی ہے۔ اقبال اور فاشزم یا اقبال اور کمیونزم میں جو چند مماثلتیں ہیں وہ یا تو اتفاقی ہیں یا اس وجہ سے ہیں کہ یہ سب نظریے کسی نہ کسی شکل میں ہمیشہ سے موجود رہے ہیں البتہ تاریخ دان اس بات پر متفق ہیں کہ کمیونزم اور فاشزم میں بڑی گہری مماثلتیں ہیں۔ مسولینی خود پہلے اشتراکی تھا۔ لیکن بعد میں وہ اشتراکیت کا مخالف ہوگیا۔ اس لحاظ سے دونوں سیاسی نظاموں کی ساخت میں ایک ہی طرح کی روح کارفرما ہے

دونوں نظریات بعض چیزوں کو بمنزلہ ایمان قرار دیتے ہیں۔ مثلاً سلطنت، لیڈر یا نسلی برتری فاشزم اور کمیونزم حکومت سے اختلاف کو ہرگز برداشت نہیں کرسکتے۔ دونوں میں حکومت فرد واحد کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ جس کی ذات تنقید سے بالاتر سمجھی جاتی ہے۔ یہاں اس لطیفے کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا کہ مسولینی کے دور حکومت میں ہر جگہ اس کی تصویریں آویزاں کی جاتی تھیں اور نیچے نمایاں طور پر لکھا جاتا تھا "یاد رکھئے مسولینی ہمیشہ راستی پہ ہوتا ہے" یہی کیفیت روس میں لینن سٹالن وغیرہ کی رہی۔ فاشزم نے نسلی برتری کے جذبے کو ابھارا۔ روس نے شاید اس لئے یہ کام نہیں کیا کہ اس نے قدیم زمانے میں دنیا کی تہذیب کو کبھی متاثر نہیں۔ البتہ چینی کمیونزم کمیونزم نے اس خیال کو پھیلایا کیونکہ چینیوں نے دُنیا کی تہذیب کو بہت کچھ دیا ہے

دونوں نظریوں میں لوگوں کے ذاتی خیالات اور انفرادیت کو اس قدر دبا دیا جاتا ہے کہ وہ محض حکومت کے ٹیپ ریکارڈ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

فاشی اور اشتراکی حکومتیں دونوں اخلاقی ضوابط کی بجائے مصلحت اور دروغ کے قائل ہیں اور ہر طرح کے فریب سے حصول مقاصد کو برا خیال نہیں کرتیں یہ بات سب کو معلوم ہے کہ سٹالن اور مسولینی ابتدا میں یورپ اور افریقہ کے ممالک کی بندر بانٹ میں ایک دوسرے کے شریک رہے اس وقت اشتراکیوں کو فاشزم کی برائیاں نظر نہ آئیں کیوں کہ ان کے مفاد کا تقاضا یہی تھا ۔ اگر دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں ہٹلر اور روس کی بگڑ نہ جاتی تو دونوں ملک مل کر دنیا کو ہڑپ کر جاتے ہٹلر سے جھگڑا آخر کس چیز کا تھا ۔ فقط بلقان کے علاقوں پر غاصبانہ قبضہ کرنے کے بعد ان کی تقسیم کا اور وقتی مفاد پرستی اسی سے ظاہر ہے کہ روس نے اس جنگ میں اپنے فائدے کے لئے ان سرمایہ دار اور سامراجی ملکوں کا ساتھ دیا جن کے خلاف بعد میں روس سے زور دار پروپیگنڈا کیا جاتا رہا

جب اشتراکیوں اور فاشیوں میں اس قدر بنیادی مماثلتیں ہیں تو آخر فاشزم کو ہمارے ترقی پسند گالی کے مترادف کیوں سمجھتے ہیں ۔ میری رائے یہ ہے کہ دونوں نظریات کے پیروکاروں کے تنازعے کو سوکنوں کے جھگڑے سے تشبیہ دی جا سکتی ہے ایسی سوکنیں تو جن میں بہت سی خامیاں ہوں دوسروں کی خامیاں تو نظر آجاتی ہیں مگر اپنی خامیاں کی طرف سے آنکھ بند ہی کرنی پڑتی ہے ورنہ جھگڑا کیسے جاری رہ سکتا ہے ان سوکنوں کے جھگڑے کو سننے والا کوئی غیر جانب دار شخص ہی کہہ سکتا ہے کہ کسی کو کسی پر ترجیح نہیں دی جا سکتی چونکہ فاشزم نے کمیونزم کی مخالفت کی تھی اسلئے یہ بغض معاویہ ہے کہ اختر حسین رائے پوری

فاشزم کو گالی بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں ۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ کمیونزم اور فاشزم میں کوئی بنیادی فرق نہیں ، اور اگر اقبال اور فاشزم کے بارے میں انہیں کا فقرہ کمیونزم اور فاشزم پر محاکے طور پر پیش کیا جائے تو زیادہ مناسب معلوم ہوگا کہ " دونوں کا قالب الگ ہو سکتا ہے مگر روح یکساں ہے" باقی رہے اقبال تو ان کے نظام فکر میں روحانیت ، ، اور مذہب کے عناصر ہی یہ ظاہر کرنے کے لئے کافی ہیں ۔ کہ فاشزم یا کمیونزم سے انہیں کوئی خاص تعلق نہیں ۔

اقبالؔ اور اشتراکیت

اشتراکیت سے اقبال کی دلچسپی ۱۹۱۷ء کے انقلاب روس کے بعد شروع ہوتی ہے۔ اس سے پہلے انہوں نے نثر یا نظم میں اشتراکیت یا اس کے فلسفی کارل مارکس کے بارے میں اشارۃً بھی کوئی بات نہیں کہی۔ حالانکہ اگر ابتدا میں انہیں اس سے دلچسپی ہوتی تو "فلسفۂ عجم" میں مزدک کے ساتھ حاشیے ہی میں کارل مارکس کا ذکر آ ہی سکتا تھا۔ مگر مزدک کے بارے میں محض یہ لکھ کر آگے بڑھ گئے ہیں۔

"اب ہم ایرانِ قدیم کے مشہور اشتراکیہ مزدک کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اشتراکیت کا یہ پہلا پیغمبر نوشیروان عادل کے عہد میں (۵۳۱ء تا ۵۷۸ء) ظاہر ہوا......
اس نے یہ تعلیم دی کہ اشیاء کا اختلاف و "تنوع" مستقل اور ازلی قوتوں کے امتزاج و اتحاد کا نتیجہ ہے
مزدک کہتا ہے کہ تمام انسان مساوی ہیں اور انفرادی جائداد کا تصور مخالف دیوتاؤں کا پیش کردہ ہے۔ جس کا مقصد یہ ہے کہ خدا کی کائنات کو ایک لامحدود تباہی

کا منظر بنا دیں۔"

حال ہی میں ان کی ایک ڈائری (سٹرے ری فلیکشنز) شائع ہوئی ہے جسے انہوں نے ۱۹۱۰ء میں لکھنا شروع کیا تھا۔ اس میں بہت سے اہم فلسفیوں اور شاعروں کے بارے میں اپنے تاثرات رقم کئے ہیں۔ مگر کارل مارکس کا نام تک نہیں ملتا۔ اسی طرح اسرار خودی اور رموز بے خودی میں بعض ایسے مقامات تھے جہاں اشتراکیت کے ذکر کی گنجائش نکل سکتی تھی مگر یہاں بھی وہی صورت نظر آتی ہے۔

"خضر راہ" اقبال کی پہلی نظم ہے جس میں روس کے انقلاب کے اثرات موجود ہیں۔ شاعر نے خضر سے پوچھا تھا ع اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش؟۔ اس کے جواب میں خضر کی زبان سے دو بندوں میں سرمایہ داری نظام پر اسی شدید انداز میں حملے کئے گئے ہیں جو مارکس اینگلز اور لینن کا اسلوب رہا ہے۔

اس کے بعد چند فارسی اشعار جو "پیام مشرق" کے آخر میں موجود ہیں بندۂ مزدور کے تلخ ایام اور سرمایہ داری نظام کے ذریعے ان کے استحصال کی بہت عمدہ تصویر کشی کرتے ہیں۔ پھر زبور عجم میں وہ ایسے انقلاب کے طالب ہوتے ہیں جس میں خواجہ "خون رگ مزدور سے لعل ناب" نہ بنائے بعد ازاں جاوید نامہ، بال جبریل اور ضرب کلیم میں جہاں اشتراکیت کے بہت سے پہلوؤں کو سراہا گیا ہے۔ وہیں اس کی خامیوں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کی آخری کتاب ارمغان حجاز کی نظم "ابلیس کی مجلس شوریٰ" اشتراکیت سے متعلق اقبال کے تمام افکار کا خلاصہ ہے۔

ان تمام کتابوں میں جہاں اشتراکیت کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا ہے

اقبال کا لہجہ کہیں ہمدردانہ اور کہیں ناقدانہ ہے۔ ہمدردی میں تو وہ بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ لیکن تنقید میں بعض اوقات دو ٹوک اختلاف کے باوجود ان کے لہجے میں کہیں وہ تلخی اور شدت نظر نہیں آتی جو سرمایہ داری کے بارے میں لکھتے ہوئے پیدا ہو جاتی ہے۔ لہجے کا فرق دیکھیے۔ اشتراکیت کے بارے میں سب سے زیادہ مخالفانہ اشعار جاوید نامہ میں جمال الدین افغانی کی زبانی ہیں۔

صاحبِ سرمایہ از نسلِ خلیل — یعنی آں پیغمبرِ بے جبرئیل
زانکہ حق در باطلِ او مضمر است — قلبِ او مومن دماغش کافر است
غربیاں گم کردہ اند افلاک را — در شکم جویند جانِ پاک را
رنگ و بُو از تن نگیرد جانِ پاک — جز بہ تن کارے ندارد اشتراک
دینِ آں پیغمبرِ حق ناشناس — بر مساوات شکم دارد اساس

یہ اندازِ بیاں اور زیادہ گوارا ہو جاتا ہے اگر اس بات کو مدِ نظر رکھا جائے کہ جمال الدین افغانی اپنی رائے بڑے جذباتی انداز میں دیا کرتے تھے اور اقبال مکالمے لکھتے ہوئے صاحبِ مکالمہ کی شخصیت کو مدِ نظر رکھتے تھے۔ اس کے برعکس سرمایہ داری کے بارے میں وہ یہاں تک کہہ دیتے ہیں

گیا دورِ سرمایہ داری گیا
تماشا دکھا کر مداری گیا

سوال یہ ہے کہ اقبال کو اشتراکیت سے دلچسپی کیوں ہے؟ اور انہیں اس سے کس حد تک اختلاف ہے؟

اقبال کی اشتراکیت سے دلچسپی کے کچھ اسباب نفسیاتی ہیں۔ اقبال دُنیا کی تاریخ، قوموں کے عروج و زوال اور ان کے اسباب و علل سے گہرا

رگاؤ رکھتے تھے۔ خصوصاً نئی تحریکیں انہیں متوجہ کرتی تھیں۔ ان کا ذہن ایک محدود فضا میں رہنا پسند نہیں کرتا۔ یکسانیت سے وہ جلد اکتا جاتے تھے۔ اس طرح کے اشعار کثرت سے ان کے کلام میں موجود ہیں جن میں جدّت اور ندرت کو انتہا پسندانہ حد تک سراہا گیا ہے۔

طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم   این چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

گر از دستِ تو کارِ نادر آید   گناہے ہم اگر باشد ثواب است

اور چونکہ اشتراکیت یورپ کی صنعتی دُنیا میں ایک نعرۂ انقلاب تھا اس لیئے اقبال کا اس سے متاثر ہونا لازم تھا۔ اس کے علاوہ اشتراکیت میں بہت سے ایسے عناصر موجود تھے جو اقبال کی...... سوچ کے مطابق تھے پھر اس میں ایک سبب یہ بھی شامل ہو جاتا ہے کہ اقبال اور اشتراکیت کی بہت سی دشمنیاں مشترک تھیں۔

اشتراکیت محض دوسرے فلسفیانہ نظریوں کی طرح ایک خیالی نظریہ نہیں ہے اس کے مبلغ اس پر اسی طرح اعتقاد رکھتے ہیں جس طرح مذاہب کے پیرو کار اپنے عقائد کو حرف آخر سمجھتے ہیں۔ اس اعتقاد کے ساتھ ساتھ اس نظریے کی شد و مد سے تبلیغ کی جاتی ہے۔ مخالفوں کو رجعت پسند اور حامیوں کو ترقی پسند کہا جاتا ہے اور مارکس کی پیش گوئیوں کو ناقابلِ شکست قرار دیا جاتا ہے۔ جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کی زور شور سے مخالفت، کسانوں اور مزدوروں کی بھرپور حمایت ان کا منشور ہے اور طبقاتی اختلافات کو مٹانا ان کا مقصدِ حیات۔ کارل مارکس کا خیال تھا کہ محنت اور سرمایے کی کشمکش میں سرمایہ رفتہ رفتہ چند ہاتھوں میں مرتکز ہوتا چلا جاتا ہے۔ اور بالآخر صرف دو طبقات باقی رہ جاتے ہیں صنعت کار اور مزدور۔ اوّل الذکر تھوڑی تعداد میں مگر تمام ذرائع پیدا وار پر قابض اور

اور آخرالذکر بہت بڑی تعداد میں مگر ضروریاتِ زندگی سے بھی محروم ۔ اس سے دولت کو سب کچھ سمجھنے کا رحجان بڑھتا چلا جاتا ہے اور لوگ معاشرتی انصاف کے حصول کی بجائے دولت سمیٹنے میں لگ جاتے ہیں ۔ مارکس کی رائے ہے ۔

" اس نے انسان اور انسان کے درمیان سوائے ننگی مفاد پرستی کے ۔ سوائے زہرناک زرگری کے کوئی رشتہ باقی نہیں رہنے دیا ۔ اُس نے نیکی کے جوش و خروش کو ، ۔ ۔ جرأت و مردانگی کے جذبے کو ، اور بورژوا نزاکت احساس کو خود غرضانہ حساب کتاب کے ٹھنڈے برف پانی میں غرق کر دیا ہے ۔ اس نے عزتِ نفس کو زر نقد میں گم کر دیا ہے ۔ خاندانی روابط کے چہرے پر پڑے ہوئے جذب و محبت کے نقاب کو تار تار کر دیا ہے اور انہیں خالصتہً مالی تعلقات میں ڈھال دیا ہے "

یہ محض معاشرتی تجزیہ نہیں بلکہ معاشرے کی خود غرضی اور منافقت کی پردہ دری ہے ۔ اقبال بھی انسان سے انسان کی دشمنی کو تشویش کی نظر سے دیکھتے ہیں ۔

دانہ دانِ جزو کل از خویش نامحرم شد است
آدم از سرمایہ داری قاتلِ آدم شد است

ابھی تک آدمی صیدِ زبونِ شہر یاری ہے
قیامت ہے کہ انساں نوعِ انساں کا شکاری ہے

اس کے علاوہ وہ کارل مارکس کے نقطہ نظر کے عین مطابق مزدوروں سے روا رکھی جانے والی بے انصافیوں اور سرمایہ داروں کی بددیانتوں کو خاص

طور پر وضاحت سے پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں بالخصوص پیام مشرق کی نظمیں "قسمت نامہ سرمایہ دار و مزدور" "نوائے مزدور اور موسیولنین و قیصر ولیم" بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ خضر راہ کے ایک بند میں تلخ ترین لہجے میں مزدوروں کے استحصال کی مذمت کی گئی ہے۔

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا یہ ہے پیام کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
دستِ دولت آفریں کو مزد یوں ملتی رہی
اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات
مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات

اشتراکیت اور اقبال میں دوسری بڑی قدر مشترک مغربی طرز کی جمہوریت کی مخالفت ہے۔ مارکس کے خیال میں لوگوں کو رائے دینے کا آزادانہ حق دنیا کے اعتبار سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ انتخابات میں غریب طبقے کے ووٹوں سے برسرِ اقتدار آنے والے طبقہ اپنے مفادات سے وابستہ ہوتا ہے۔ اور عوام کے حقوق سے بے پروا۔ عوام کو آزادیٔ رائے کی نہیں معاشی انصاف کی ضرورت ہے اس لیے اگر ان کے لیے چند منتخب لوگ ایسا نظامِ حکومت رائج کرتے ہیں جو انکی بنیادی ضرورتیں پوری کرے اور انہیں جبر و استحصال سے بچائے تو یہی سچی جمہوریت ہے۔ اس کے برخلاف جہاں حکومت تو عوام کی رائے سے قائم ہو مگر حقیقتاً انہیں لوٹ کھسوٹ کر چند افراد کی تجوریاں بھری جائیں تو ایسے ظالمانہ نظام کو ہرگز جمہوریت نہیں کہا جا سکتا۔ اقبال کی رائے مارکس سے ملتی جلتی ہے۔ ؎

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری

دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طب مغرب میں مزے میٹھے اثر خواب آوری
گرمیٔ گفتارِ اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگِ زرگری
اس سراب رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو
آہ اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

جمہوریت کی اس مخالفت میں اقبال اشتراکیوں کے ہم نوا ہیں۔ میری اس رائے کو مزید تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ اقبال نے بعد میں اشتراکیوں پر اعتراض بھی کیے ہیں مگر انہوں نے اپنی حکومتوں میں جو شخصی آزادیاں سلب کرلی ہیں ان پر کبھی اظہار خیال نہیں کیا۔

یہاں تک تو مغربی نظام سرمایہ داری کی مخالفت میں اقبال اور اشتراکیت کی ہم نظری واضح کی ہے مگر اقبال اور اشتراکیت میں اتفاق رائے محض منفی اساس پر نہیں اس کی کچھ مثبت بنیادیں بھی ہیں۔ اشتراکیت نے ہمیشہ عینیت پسندی کی مخالفت کی ہے۔ مارکس اپنے معاصر فلسفیوں کو ہمیشہ "نظریہ ساز" اور عینیت پسند" جیسے القابات سے نوازتا رہا۔ وہ کہتا تھا۔

"فلسفی دنیا کی تشریح و تفسیر کرنے میں لگے رہے ہیں۔ حالانکہ اصل مسئلہ یہ ہے کہ دُنیا کو بدلا کیسے جائے"

اس لحاظ سے یہ کہنا بے جا نہیں کہ مارکس ان فلسفیوں سے زیادہ زمانے کا نبض شناس تھا جو نظریے پیش کر کے سمجھ لیتے ہیں کہ انہوں نے کوئی بڑا کارنامہ

کیا ہے ۔ نظریات کی پیش کش کی حد تک بہت سے فلسفی مارکس سے بہتر ہوں گے مگر کتنا ہی اچھا نظریہ ہو جب تک اُسے آزما کر اس کا کھرا کھوٹا نہ پرکھا جائے وہ نوعِ انسانی کے کسی کام نہ آسکے گا ۔ فلسفے اور مذہب میں بنیادی فرق ہی یہ ہے کہ فلسفہ نظریاتی چیز ہے اور مذہب عقائد پر عمل کرنے کا نام اگر مذہب سے عمل خارج کر دیا جائے تو اس کی حیثیت بھی فلسفے ہی رہ جاتی ہے ۔

بقول اقبال ؎

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بُت کدۂ تصورات

اسی طرح اگر کسی نظریے پر عمل کیا جائے تو وہ ایک طرح کا مذہب ہو جاتا ہے ۔ اشتراکیت نے چونکہ عمل اور کشمکش پر زور دیا ہے اس لیئے خدا اور مذہب سے منکر ہوتے ہوئے بھی یہ ایک طرح کا مذہب ہے ۔ خود اقبال نے پیامِ مشرق کے ایک حاشیے میں کارل مارکس کے متعلق لکھا ہے ۔

"جرمنی کا مشہور ماہر اقتصادیات جس نے سرمایہ داری کے خلاف قلمی جہاد کیا ۔ اس کی مشہور کتاب موسوم بہ سرمایہ کو مذہب اشتراکیت کی بائبل تصور کرنا چاہیئے ''

اقبال کو مارکس کا ذکر کرتے ہوئے جہاد اور مذہب کے الفاظ اسی لیئے سوجھے ہیں کہ وہ اشتراکیت کے اندر عمل ، جہد ، انقلاب اور کشمکش کے پہلوؤں کو بے حد دلکش پاتے ہیں ۔

اقبال زندگی کی حرکت اور کشمکش کو جس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں وہ ہیگل کا جدلیاتی نظریہ ہے جس کے مطابق خیالات ارتقا پذیر ہوتے ہیں ۔ انھی میں اس کی تخریب کے سامان پنہاں ہوتے ہیں ۔ پھر یہ تخریب ایک نئی اور بہتر تعمیر

کو وجود میں لاتی ہے اور اسی طرح یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ کارل مارکس نے اس جدلیاتی نظریے کو اپنا کر اسے جدلیاتی مادیت بنا دیا ہے یعنی خیالات نہیں بلکہ تاریخ کے مختلف ادوار اسی جدلیاتی حرکت اور اس مخصوص تعمیر و تخریب کے مظہر ہیں اور بالآخر یہ اشتراکی معاشرے پر منتج ہوں گے۔ اُس وقت نہ طبقات کا وجود رہے گا اور نہ حکومت کا۔

اقبال نے زندگی کی ارتقاپذیر حرکت کو اپنے بے شمار اشعار میں موضوع بحث بنایا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ناقص اشیا زمانے کی رو کا ساتھ نہیں دے سکتیں اور مٹتی چلی جاتی ہیں۔

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تری برات، موت ہے مری برات
ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اس کے ساتھ ہی ساقی نامے کے یہ اشعار ملا کر پڑھیے تو جدلیاتی حرکت کے اس نظریے کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

دمادم رواں ہے یمِ زندگی — ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی — عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی

اگلے بند میں کہتے ہیں ؎

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات — تڑپتا ہے ہر ذرّہ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود — کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند — سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند
الجھ کر سلجھنے میں لذت اسے — تڑپنے پھڑکنے میں راحت اسے

یہاں خاص طور سے تین مصرعے توجہ طلب ہیں" یہ ثابت بھی ہے اور سیّار بھی" "بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند" "الجھ کر سلجھنے میں لذّت اُسے" ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ہیگل کا تھیسس، انٹی تھیسس اور سنتھیسس ہے۔

کارل مارکس اور دوسرے اشتراکیوں کے یہاں اس بات پر یقین محکم ملتا ہے کہ سرمایہ داروں اور مزدوروں کی اِس جنگ میں آخری فتح مزدوروں کی ہوگی۔ اس لیئے یہ فلسفہ مایوسی اور نامرادی پر منتج نہیں ہوتا۔ بلکہ امیّد اور رجا کا پیغام لاتا ہے۔ اشتراکی اس بات پر بہت زور دیتے ہیں کہ حقیقت پسند ادیب زمانے کے دل شکن حالات کو بعینہٖ پیش کر کے نچلے طبقوں کو مایوس کرتے ہیں اس لیئے حقیقت نگاری ناقص ادبی نظریہ ہے اقبال بھی رجائی شاعر ہیں۔ انہیں بھی یقین ہے کہ آخری فتح نیکی اور خیر کی قوتوں کی ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں جہاں اقبال نے قنوطی شاعروں پر شدید تنقید کی ہے اُسے ترقی پسندوں نے از حد سراہا ہے۔

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن — جو شے کی حقیقت کو نہ سمجھے وہ نظر کیا
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے — یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا — اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو — جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

ہے شعرِ عجم گرچہ طرب ناک و دلآویز — اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں — بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

اب تک میں نے جو استدلال کیا ہے اس سے یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ اقبالؔ بہت جگہ اشتراکیت کا ذکر سرمایہ داری اور ملوکیت کے مقابلے میں اچھے لفظوں میں کیوں کرتے ہیں؟ لیکن اگر میں مضمون کو یہیں ختم کر دوں تو یہ موضوع کے ساتھ انصاف نہیں ہو گا اس سے غلط طور پر یہ تاثر لیا جائے گا کہ اقبال اشتراکیت کے غیر مشروط حامی ہیں اور انہیں اس نظام سے کوئی اختلاف نہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ اشتراکیت کی خوبیوں کو تسلیم کرنے کے باوجود وہ کئی باتوں میں اس سے شدید اختلاف رکھتے ہیں۔

میرے نزدیک اقبال اور اشتراکیت میں سب سے بڑا اختلاف یہ ہے کہ اشتراکیت لادینی نظام ہے۔ جو اگرچہ انسانوں کی فلاح و بہبود کے لئے کام کرتا ہے مگر اس زندگی کے بعد کسی زندگی کا قائل نہیں۔ مذہب اور خدا کا تصور اشتراکیوں کے نزدیک غریبوں کو دبانے کے لئے سرمایہ داروں کا ایک بنیادی حربہ ہے۔ ان کے خیال میں مذہب اور ملوکیت یا سرمایہ داری ہمیشہ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ساتھ ساتھ چلتے رہے ہیں۔ اس وجہ سے ترقی کے لئے مذہب سے پرہیز ضروری ہے۔ اس کے برعکس اقبال کا یہ خیال ہے کہ اگر خدا اور مذہب کی قوت درمیان سے اُٹھ جائے تو انسان زیادہ مفسد اور بددیانت ہو جاتا ہے۔ کسی نے کہا ہے "طاقت بد اخلاق بناتی ہے اور مکمل طاقت مکمل طور پر بد اخلاق بناتی ہے"

اگر نظامِ حکومت کی محض شکل بدل جائے، اور اس میں تمام خرابیاں

موجود رہیں تو اس تبدیلی کو کوئی اہمیت نہیں دی جا سکتی ۔ اقبال اور اشتراکیت میں اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ اشتراکیت سمجھتی ہے کہ پرولتاری انقلاب کے بعد انسان اتنا نیک ہو جائے گا کہ وہ کسی کا حق نہیں مارے گا اور کسی سے دھوکا نہیں کرے گا ۔ مگر اس سلسلے میں حتمی طور پر کچھ کہنا مشکل ہے ؟ کیا پرولتاری دور میں انسان شہرت ، لالچ اور نفسانی خواہشات سے اتنا بے نیاز ہو جائے گا کہ فرشتوں کی طرح ان سے پاک رہے گا ، اشتراکیوں کے خیال میں اس کا جواب اثبات میں اور اقبال کے نزدیک نفی میں ہے اقبال کہتے ہیں کہ طاقت جس کے ہاتھ میں آجائے اسی میں خاص قسم کی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں ۔

اگر تاجِ کئی جمہور پوشد ہماں ہنگامہ ؛ در انجمن ہست
نماند نازِ شیریں بے خریدار اگر خسرو نباشد کوہکن ہست

اقبال کے خیال میں انسان کی فطرت میں ہے کہ وہ پرانے خداؤں سے بیزار ہو کر اپنے لئے نئے خدا تراشتا ہے ۔

می تراشد فکرِ ما ہر دم خداوندِ دگر
رست از یک بند تا افتاد در بندِ دگر

یہی وجہ ہے کہ اشتراکی ممالک میں خدا کا تصور ختم ہوا تو لینن اور مارکس ، سٹالن ، ماؤزے تنگ وغیرہ جیسے کئی مقامی خدا وجود میں آئے جن کی ہر بات درست اور ہر رائے حرفِ آخر سمجھی جاتی اور یہ تصور ہی فنا ہو گیا کہ وہ انسان بھی ہیں اور غلطی کر سکتے ہیں ۔ اس لیے خداوند تعالیٰ کی ذات کو درمیان میں دکھا جائے تو زیادہ بہتر ہے ۔ اس طرح انسان یہ سمجھتا رہتا ہے کہ میں اپنے اعمال کے لیئے کسی کے سامنے جواب دہ ہوں ۔ پھر اقبال یہ بھی سمجھتے ہیں کہ انسانی

زندگی محض چند بنیادی ضروریات تک محدود نہیں ۔ جب بنیادی ضروریات پوری ہو جاتی ہیں تو زندگی گزارنے کے لیئے کچھ اور اقدار کی بھی ضرورت پڑتی ہے ۔ چنانچہ یہاں اشتراکیت درمیان کی منزل میں .... رہ جاتی ہے ۔ اقبال کو یہ بھی یقین تھا کہ ایک دن ایسا آئے گا ۔ جب اشتراکیت کا یہ نظام روزمرہ کی ضروریات کو پورا کر چکنے کے بعد روحانیت کو اپنائے گا ۔ لیکن ابھی اس سلسلے میں کچھ کہنا اتنا ہی قبل از وقت ہے جتنا کہ انسانوں کے فوق البشر بن جانے کے بارے میں کوئی قطعی رائے دینا بہرحال اقبال کا خیال یہ ہے ۔

روس را قلب و جگر گردیدہ خوں | از ضمیرش حرف لا آمد بروں
آں نظام کہنہ برہم زد است | تیز نیشے بر رگ عالم زد است
کردہ ام اندر مقاماتش نگاہ | لا سلاطین لا کلیسا لا الٰہ
فکر او در تند باد لا بماند | مرکب خود را سوئے الا نراند
آیدش روزے کہ از زور جنوں | خویش را زیں تند باد آرد بروں
در مقام لا نیاساید حیات | سوئے الا می خرامد کائنات

اقبال کے فلسفے کا تار و پود اسلام کے عقائد سے بنا ہے اس لیئے خدا اور مذہب سے متعلق اشتراکی نقطہ نظر انہیں قبول نہیں لیکن اس سلسلے میں ایک انتہائی اہم مسئلہ حل طلب ہے ۔ اقبال اسلام کے نظام کو دنیا میں پھر سے رائج کرنا چاہتے ہیں کیونکہ یہ عقائد کا مجموعہ اور روحانیت کا نظام ہے جو لوگوں کی دُنیا اور آخرت دونوں کو بہتر بنانا چاہتا ہے مگر بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ چودہ سو سال پہلے کا اقتصادی ڈھانچہ اس قدر سادہ تھا کہ موجودہ زمانے کے پیچیدہ صنعت کاری اقتصادی نظام کے ساتھ چل نہیں سکتا ۔ اقبال نے اس بات پر بھی غور کیا ہے تفصیل سے نہ سہی مجملاً

سہی ۔ اس سلسلے میں اہم ترین تحریر ان کا ایک خط ہے جو انہوں نے ۱۹۳۷ء میں قائداعظم کو لکھا ہے ۔

" روٹی کا مسئلہ روز بہ روز شدید ہوتا جا رہا ہے ۔ مسلمان محسوس کرنے لگا ہے کہ گذشتہ دو سو سال میں وہ نیچے ہی نیچے گرتا رہا ہے عام طور پر وہ سمجھتا ہے کہ اس کے افلاس کا باعث ہندوؤں کی سود خوری یا سرمایہ داری ہے ۔ جواہر لال کی لادین سوشلزم سے توقع نہیں کہ مسلمانوں کے لیئے کوئی خاص کشش رکھے ۔ لہٰذا سوال یہ ہے کہ مسلمانوں کے افلاس کے مسئلے کے حل کا کیا امکان ہے خوش بختی سے اسلامی قانون کے نفاذ اور جدید افکار کے تحت اس کے مزید پھیلاؤ میں اس مسئلے کا حل موجود ہے ۔"

پھر چند سطروں کے بعد اقبال لکھتے ہیں ۔

" میں نہیں کہہ سکتا کہ ہندوستان میں سوشلزم کا مقدر وہی ہے جو بدھ مت کا مقدر تھا ۔ لیکن اتنی بات میرے ذہن میں صاف ہے کہ اگر ہندو مت اشتراکی جمہوریت کو قبول کرتا ہے تو پھر یہ ہندو مت نہیں رہتا البتہ جہاں تک اسلام کا تعلق ہے اسلامی اشتراکیت کی کسی ایسی صورت کو قبول کرنا جو اسلام کے قانونی اصولوں سے ہم آہنگ ہو کوئی انقلاب نہ ہوگا بلکہ اسلام کی اصل پاکیزگی کی جانب لوٹنے کے مترادف ہوگا "

یعنی اسلامی عقائد کو مدنظر رکھتے ہوئے ہمیں اقتصادی ڈھانچا ایسا بنانا پڑے گا جو اشتراکیت سے ملتا جلتا ہو ۔ افسوس اقبال نے تفصیل نہیں دی اور نہ ہی خط اس کا متحمل ہو سکتا تھا ۔ شاید انہوں نے یہ بات اقتصادیات

کے ماہرین پر چھوڑ دی ہو۔

بہر حال اس سے اتنا تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ وہ اشتراکیت کے اقتصادی نظام کو اسلام کے مطابق ڈھال کر اپنانے کے حامی ہیں۔

اقبال کی اُردو شاعری میں ہئیت کے تجربے

ہم نے جہاں اُردو تنقید میں انگریزی سے بہت استفادہ کیا ہے، وہیں استفادے میں بہت سی ٹھوکریں بھی کھائی ہیں۔ انگریزی میں ہیئت اور صنف دونوں کے لئے ایک ہی لفظ مستعمل ہے اور وہ ہے فارم (FORM) مگر اردو میں ہیئت اور صنف کے الفاظ الگ الگ مفہوم رکھتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ بہت سے زود نویس نقادوں نے اکثر ہئیت اور صنف کو متبادل الفاظ سمجھ کر استعمال کیا ہے۔ لیکن میں مضمون کے شروع میں ہی یہ واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ لغت نویسوں کے نزدیک ہیئت اور صنف دو الگ الگ لفظ ہیں۔ ہیئت کسی نظم کی ظاہری شکل وصورت کو کہتے ہیں جیسے مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، معشر، ترکیب بند، ترجیع بند وغیرہ ... اور یہ ساری شکلیں، ترتیب قوافی سے پہچانی جاتی ہیں۔ مواد یا موضوع کا ان سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف "صنف" کا مطلب نوع، قسم وغیرہ ہے۔ جیسے غزل، قطعہ

قصیدہ، رباعی وغیرہ۔ ہئیت کے مقابلے میں صنف وسیع تر لفظ ہے چنانچہ غزل، قصیدے، رباعی اور قطعے کو ظاہری شکل کے علاوہ کچھ دوسری خصوصیات کی بنا پر بھی شناخت کیا جاتا ہے۔ حالانکہ غزل، قصیدہ اور قطعہ ظاہری شکل میں ایک دوسرے کے مماثل ہیں مگر بعض داخلی خوبیوں کی وجہ سے انہیں الگ الگ اصناف کا درجہ دیا جاتا ہے۔ اس بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہئیت ظاہری شکل ہے مگر صنف ظاہری شکل اور داخلی خصوصیات کا نام ہے۔

دوسری بات بھی جسے میں شروع ہی میں واضح کرنا چاہتا ہوں یہ ہے کہ کسی صنف میں تجربہ سے مراد داخلی خصوصیات یا موضوع میں تبدیلی ہوتی ہے، ظاہری شکل میں تبدیلی نہیں، مثال کے طور پر قصیدہ تمہیدیہ بھی ہوتا ہے اور خطابیہ بھی۔ دونوں میں اگرچہ اجزائے قصیدہ کی کمی بیشی کا فرق ہے مگر دونوں کو قصیدہ ہی کہا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اگر ایک ہئیت میں تبدیلی کی جائے تو وہ فوراً کسی دوسری ہئیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

اقبال کے بارے میں آپ اکثر یہ سنتے ہیں کہ "موضوع اور مواد میں وہ روایتی شاعری سے الگ ہٹے ہوئے ہیں مگر ہئیتوں میں انہوں نے روایت سے سرمو انحراف نہیں کیا" میرے نزدیک اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ اگرچہ اس غلط فہمی کے پھیلانے میں آدھا قصور سطحی نظر سے پڑھنے اور آنکھ بند کر کے لکھنے والے نقادوں کا ہے اور آدھا قصور خود اقبال کا۔ کوتاہ اندیش نقاد تو شاید معذور ہیں۔ لیکن اقبال بیچارے کسر نفسی کا شکار ہوتے ہیں۔

نہ بینی خیر ازاں مردِ فرو دست کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست

"شاعری بحیثیت فن میرا مطمحِ نظر کبھی نہیں رہا۔"

انداز بیاں گرچہ بہت شوخ نہیں ہے
شاید کہ اتر جائے ترے دل میں مری بات

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست سوئے زمام میکشم ناقہ بے زمام را

اِس قسم کے بیانات سے اقبال کا مقصد یہ تھا کہ اپنے افکار کی اہمیت جتائی جائے۔ انہیں یہ خوف تھا کہ لوگ کہیں میرے کلام میں شعری نفاستیں ہی نہ تلاش کرتے رہ جائیں کیونکہ انہیں احساس تھا کہ میرے ہاں فنی باریکیاں بھی بہت زیادہ ہیں۔ اس خوف نے انکسار کی صورت اختیار کرلی اور انہوں نے اپنے ہاں افکار کی اہمیت کو بہت بڑھا چڑھا کر پیش کرنا شروع کیا اور فنی اہمیت کو بہت گھٹا کر اس سے بے شمار لوگ گمراہ ہوئے مگر میں یہ کہوں گا کہ اقبال اتنا ہی بڑا مفکر ہے جتنا بڑا فن کار اور فن کار اقبال اپنے افکار کو پیش کرنے کے لئے نئی نئی شعری شکلیں تراشتا رہا ہے۔

اقبال کے ہاں جن روایتی ہیئتوں کا استعمال ہے وہ یہ ہیں۔ مثنوی مسدس۔ ترکیب بند، قطعہ اور غزل۔ بانگ درا میں زیادہ تر مثنوی، مسدس اور ترکیب بند ہیں۔ بال جبریل میں زیادہ تر غزلیات اور قطعات (طویل نظمیں اس سے مستثنیٰ ہیں) اور ضرب کلیم میں قطعات کے سوا کسی دوسری ہیئت کا استعمال شاذ ہے۔ اس کے بھی کچھ اسباب ہیں، لیکن میں فی الحال اس پر بحث نہیں کروں گا۔ ان روایتی ہیئتوں کے درمیان اقبال کی طبع زاد ہیئتیں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ ان نئی ہیئتوں میں بعض تو بالکل نادر ہیں مگر بیشتر پرانی ہیئتوں کے باہمی امتزاج یا جزوی ترمیم سے تراشی گئی ہیں۔

ہیئت کے تجربے سب سے زیادہ بانگ درا میں ہیں۔ اس کی ستّرہ نظمیں روایتی ہیئتوں سے مختلف ہیں۔ بالِ جبریل میں ایسی نظموں کی تعداد سات ہے اور ضرب کلیم میں آٹھ .... ارمغانِ حجاز میں اردو نظموں کا حصّہ بہت کم ہے۔ مگر اس میں بھی تین نظمیں ہئیت کے اعتبار سے تجربات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یعنی اقبال کے اُردو کلام میں بحیثیت مجموعی پینتیس نظمیں ہیئت کے تجربات کی ذیل میں آتی ہیں اور یہ تعداد اتنی زیادہ ہے کہ جن شاعروں کی کل کائنات ہی ہیئت کے تجربات ہیں ان کے ہاں بھی غیر روایتی ہئیتیں اس بڑی تعداد تک نہیں پہنچتیں۔

اب اقبال کے کلام میں ہئیت کے بعض تجربات پر ایک نظر ڈالیئے بعض اوقات اقبال کسی ایک نظم میں دو یا تین مختلف ہیئتوں کو جمع کر دیتے ہیں۔ مثلاً کہیں ترکیب بند اور مثمن کو ملا دیا ہے۔ کہیں مثنوی اور مسدس کا امتزاج کر دیا ہے۔ کہیں ایک ہی نظم میں مثنوی۔ ترکیب بند اور قطعے کو جمع کر دیا ہے۔ اس طرح کی چند نظمیں ملاحظہ ہوں۔

سب سے پہلے بانگِ درا کی نظم غرّہ شوال یا ہلال عید ملاحظہ فرمایئے

غرّہ شوال اے نورِ نگاہِ روزہ دار
آکہ تھے تیرے لیئے مسلم سراپا انتظار
تیری پیشانی پہ تحریر پیامِ عید ہے
شام تیری کیا ہے صبحِ عیش کی تمہید ہے
سرگذشتِ ملتِ بیضا کا تو آئینہ ہے
اے مہِ نو ہم کو تجھ سے الفتِ دیرینہ ہے

اسی طرح مثنوی کی سی ترتیب قوافی میں سات اشعار رقم کئے گئے

ہیں ۔ ساتویں شعر میں چاند سے یوں خطاب کیا گیا ہے ۔

اوجِ گردوں سے ذرا دُنیا کی بستی دیکھ لے
اپنی رفعت سے ہمارے گھر کی پستی دیکھ لے

اس شعر کے بعد ہیئت تبدیل ہوگئی ہے اور مثنوی کی بجائے ترکیب بند جیسا ایک بند تحریر کر دیا گیا ہے ۔

قافلے دیکھ اور ان کی برق رفتاری بھی دیکھ
رہروِ درماندہ کی منزل سے بیزاری بھی دیکھ
دیکھ کر تجھ کو افق پر ہم لٹاتے تھے گہر
اے تہی ساغر ہماری آج ناداری بھی دیکھ
دیکھ مسجد میں شکستِ رشتۂ تسبیحِ شیخ
بتکدے میں برہمن کی پختہ زنّاری بھی دیکھ
بارشِ سنگِ حوادث کا تماشائی بھی ہو
امتِ مرحوم کی آئینہ دیواری بھی دیکھ

اور آخری شعر ہے ۔

صورتِ آئینہ سب کچھ دیکھ اور خاموش رہ
شورشِ امروز میں محوِ سرودِ دوش رہ

اسی طرح نظم بزمِ انجم میں پہلے دو بند "ترکیب بند" کے انداز میں لکھے گئے ہیں اور آخری بند قطعہ ہے کیونکہ اس میں اختتامی بیت موجود نہیں

اقبال کے ہاں ہیئت تبدیل کرنے کا ایک اور طریقہ بھی رائج ہے وہ یہ کہ مثنوی کی ہیئت میں نظم لکھتے لکھتے جہاں خیال کی لہر میں تیزی آئی وہاں ایک مسدس کا بند آگیا ۔ چونکہ مسدس کے بند کے پہلے چار مصرعوں

میں چار قافیے یکے بعد دیگرے آتے ہیں اس لئے تیزی کا تاثر قافیے کی ترتیب سے بھی پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اس کی عمدہ مثال "گورستان شاہی" میں ہے۔ جو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔

آسماں بادل کا پہنے خرقۂ دیرینہ ہے
کچھ مکدر سا جبینِ ماہ کا آئینہ ہے
چاندنی پھیکی ہے اس نظارۂ خاموش میں
صبحِ صادق سو رہی ہے رات کی آغوش میں

اِسی ترتیب قوافی میں بائیس اشعار کے بعد اچانک مسدس کا یہ بند آجاتا ہے۔

شورشِ بزمِ طرب کیا عود کی تقریر کیا
دردمندانِ جہاں کا نالۂ شبگیر کیا
عرصۂ پیکار میں ہنگامۂ شمشیر کیا
خوں کو گرمانے والا نعرۂ تکبیر کیا
اب کوئی آواز سوتوں کو جگا سکتی نہیں
سینۂ ویراں میں جانِ رفتہ آ سکتی نہیں

نظم "ستارہ" کا پہلا بند بالکل مثمن کا بند معلوم ہوتا ہے مگر دوسرا بند ترکیب بند کا قطعہ ہے۔

قمر کا خوف کہ ہے خطرۂ سحر تجھ کو
مآلِ حسن کی کیا مل گئی خبر تجھ کو
متاعِ نور کے لٹ جانے کا ہے ڈر تجھ کو
مثالِ ماہ اڑھائی قبائے زر تجھ کو

غضب ہے پھر تری ننھی سی جان ڈرتی ہے
تمام رات تری کانپتے گزرتی ہے!

دوسرے بند میں قافیے کی ترتیب کا اختلاف دیکھیئے۔ یہ ذہن میں رہے کہ پہلے بند کے پہلے چھ مصرعے ہم قافیہ ہیں مگر دوسرے بند میں یہ صورت باقی نہیں رہی۔

چمکنے والے مسافر عجب یہ بستی ہے
جو اوج ایک کا ہے دوسرے کی پستی ہے
اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادت مہر
فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے
وداعِ غنچہ میں ہے رازِ آفرینش گل
عدم عدم ہے کہ آئینہ دارِ ہستی ہے
سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

اب بانگِ درا ہی سے ایک اور نظم ملاحظہ فرمایئے۔ اس میں قافیوں کی ترتیب کا ایک نرالا تجربہ کیا گیا ہے۔ نظم کا عنوان "حسن و عشق" ہے۔ یہ نظم تین بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند سات مصرعوں پر۔ سات مصرعوں کا بند لکھنے کا رواج اردو میں نہیں ہے۔ اور پھر ترتیب قوافی دیکھئے تو اور بھی نادر ہے۔ ہر بند میں چھ مصرعے یعنی تین شعر مثنوی کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ اور ساتواں مصرعہ الگ۔ مگر پہلے بند کا ساتواں مصرعہ دوسرے اور تیسرے بند کے ساتویں مصرعے کا ہم قافیہ ہے۔

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر   نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر

جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل   چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم   موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا
تو جو محفل ہے تو ہنگامۂ محفل ہوں میں   حسن کی برق ہے تو عشق کا حاصل ہوں میں
تو سحر ہے تو مرے اشک ہیں شبنم تری   شامِ غربت ہوں اگر میں تو شفق تو میری
مرے دل میں تری زلفوں کی پریشانی ہے   تری تصویر سے پیدا مری حیرانی ہے
حسن کامل ہے ترا عشق ہے کامل میرا

ان کے علاوہ بانگ درا کی بعض اور نظمیں مثلاً "پرندے کی فریاد" "گل پژمردہ" اخترِ صبح "نوائے غم" انسان ۔ فلسفۂ غم ، بزم انجم "میں اور تو" عرفی وغیرہ بھی ہیئت کے بعض تجربات کی وجہ سے قابلِ غور ہیں۔

بال جبریل میں ان تجربات نے ایک مختلف صورت اختیار کرلی ہے اس میں اقبال نے بعض نظمیں کئی کئی حصوں میں لکھی ہیں اور ہر حصے کے ذیلی عنوان قائم کئے ہیں۔ مختلف حصوں میں نہ صرف ہیئت کا فرق نظر آتا ہے بلکہ بحر بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کا آغاز بانگ درا کی ایک نظم "رات اور شاعر" سے ہوا تھا۔ اس نظم کے دو حصے ہیں جن کے ذیلی عنوان "رات" اور "شاعر" ہیں۔ اگرچہ دونوں حصوں میں ہیئت مثنوی کی اختیار کی گئی ہے مگر بحر مختلف ہے۔ رات یوں شاعر سے مخاطب ہوتی ہے

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں
خاموش صورتِ گل ، مانندِ بو پریشاں

مگر شاعر دوسری بحر میں یوں گویا ہوتا ہے۔

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں
چھپ کے انسانوں سے مانند سحر روتا ہوں

بال جبریل میں "لینن خدا کے حضور میں" "فرشتوں کا گیت" اور "فرمان خدا" ایک ہی ڈرامائی نظم کے تین حصے ہیں۔ ان میں بحر مختلف ہے اور کہیں ہئیت

یہی کیفیت اس نظم کی ہے جس کے دو ذیلی عنوان ہیں۔ "فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں" اور "روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" پہلا حصّہ قطعے کی ہئیت میں ہے اور دوسرا مخمس۔ اسی طرح کی ایک اور مثال یورپ سے "ایک خط اور جواب" کی ہے۔ ایسی نظموں میں ہیئتوں اور بحروں کی تبدیلی سے اقبال مختلف کرداروں کے مزاج کا فرق واضح کرنا چاہتے ہیں۔

بال جبریل کی دو اور نظمیں ایسی ہیں جن کا ذکر کئے بغیر موضوع تشنہ رہے گا۔

ایک نظم کا عنوان ہے "ایک نوجوان کے نام" بظاہر تو یہ مسدس معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کے دو بند ہیں اور ہر بند چھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کے قافیوں کی ترتیب مسدس سے مختلف واقع ہوئی ہے ۔

ترے صوفے ہیں افرنگی ترے قالین ایرانی
لہو مجھ کو رلاتی ہے جوانوں کی تن آسانی
امارت کیا شکوہِ خسروی بھی ہو تو کیا حاصل
نہ زورِ حیدری تجھ میں نہ استغنائے سلمانی
نہ ڈھونڈھ اس چیز کو تہذیبِ حاضر کی تجلی میں
کہ پایا میں نے استغنا میں معراجِ مسلمانی

ترتیب قوافی کے لحاظ سے اُسے قطعہ کہنا چاہیئے۔ اب دوسرا بند ملاحظہ ہو۔

عقابی روح جب بیدار ہوتی ہے جوانوں میں
نظر آتی ہے ان کو اپنی منزل آسمانوں میں
نہ ہو نومید نومیدی زوالِ علم و عرفاں ہے
امیدِ مردِ مومن ہے خدا کے راز دانوں میں
نہیں تیرا نشیمن قصرِ سلطانی کے گنبد پر
تو شاہیں ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں میں

یہ بند بھی ترتیب قوافی کے لحاظ سے قطعہ ہے۔ لیکن روایتی ہیئتوں میں کسی ایک نظم میں اوپر تلے ایک ہی بحر کے قطعات لکھنے کا رواج نہیں ہے۔ یہ طریقہ مسدس کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس اس لئے اس نظم کے بارے میں کہنا چاہیئے کہ یہ مسدس اور قطعے کی ہیئتوں کا امتزاج ہے۔

دوسری نظم ہے "فقر" اس نظم کے قافیوں کی ترتیب کا خیال اقبال کو شاید پنجابی نظم کی بعض کتابوں سے ہوا ہے۔ مثلاً ہیر وارث شاہ میں ایک بند میں جتنے بھی مصرعے لکھے جائیں سب آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اقبال نے قافیوں کا یہی انداز اس نظم میں اختیار کر لیا ہے۔ اردو نظم میں قافیوں کی یہ ترتیب بھی موجود نہیں ؎

اک فقر سکھاتا ہے صیّاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیّتِ اکسیری

اک فقر سے شبّیری اس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمانی سرمایۂ شبّیری

ضرب کلیم اور ارمغان حجاز میں بھی ہیئت کے تجربے برابر ملتے ہیں۔ لیکن اِن کتابوں میں سے بالخصوص چند نظموں کا حوالہ ضروری ہے۔ اقبال کے ہاں آہنگ اس قدر تند و تیز ہے کہ سارے اردو ادب میں اس کی مثال نہیں مل سکتی۔ ترانوں وغیرہ ایسی نظموں کا ضروری جز آہنگ ہے ______ پُرجوش آہنگ۔ جو پڑھنے والے کو بیدار کر دے اس انداز میں اقبال نے دو نظمیں لکھی ہیں۔ ضرب کلیم کی نظم ہے۔ "محراب گل افغان کے افکار"

رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزند کہستاں اپنی خودی پہچان
اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

موتی جس کی لہر نہیں ہے وہ کیسا دریا
جس کی ہوائیں تند نہیں ہیں وہ کیسا طوفان
اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

تیری بے علمی نے رکھ لی بے علموں کی لاج
عالم فاضل بیچ رہے ہیں اپنا دین ایمان
اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

اس نظم کے ہر بند کو چار مصرعوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر بند کے

پہلے دونوں مصرعے ساڑھے چھ چھ ارکان کے ہیں اور بعد کے دو ڈھائی ڈھائی ارکان کے۔ اس نظم کے پانچ بند ہیں۔ پانچوں بندوں کے ڈھائی ڈھائی ارکان والے مصرعے ترجیع کے مصرعے ہیں۔ یعنی بار بار دہرائے جاتے ہیں۔ پانچوں بندوں کے پہلے دو دو مصرعے آپس میں قطعے کی ہئیت رکھتے اس لحاظ سے یہ نظم مربع قطعہ بند اور ترجیع بند کی ترکیب سے اختراع کی گئی ہے۔

ارمغان حجاز میں "ملّازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض" بھی قابل غور ہے

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب
مرغان سحر تیری فضاؤں میں ہیں بیتاب
اے وادیٔ لولاب

گر صاحب ہنگامہ نہ ہو منبر و محراب
دیں بندہ مومن کے لیے موت ہے یا خواب
اے وادیٔ لولاب

ملا کی نظر نور فراست سے ہے خالی
بے سوز ہے میخانہ صوفی کی مئے ناب
اے وادیٔ لولاب

اس نظم کے چھ بند ہیں۔ ہر بند تین مصرعوں کا ہے۔ تیسرا مصرعہ ترجیع کا ہے۔ ہر بند میں پہلے دونوں مصرعے چار رکنی ہیں اور تیسرا مصرع دو رکنی یہ نظم "محراب گل" والی نظم سے ذرا آسان ہے۔ مگر اسے بھی مثلث، قطعہ، اور ترجیع بند کا امتزاج کہا جا سکتا ہے۔

اقبال کے دور کے متوازی روحانی تحریک کا آغاز، ارتقا اور زوال

ہوا ۔ رومانی شاعر باغی ہوتا ہے ۔ ماحول کا، نظریات کا اور روایات کا۔ اس لئے رومانی شعرا مروجہ ہیئتوں سے بھی بغاوت کرتے ہیں اور اپنے لئے اپنی ہیئتیں تراشتے ہیں ۔ مگر رومانی شعرا عموماً آہستہ آہستہ ہیئت پرستی کی طرف مائل ہوتے رہتے ہیں ۔ اردو ادب میں بھی حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی وغیرہ کی رومانیت قیوم نظر اور مجید امجد تک پہنچ کر ہیئت پرستی کی شکل اختیار کر لیتی ہے ۔ مگر اقبال کے لئے "رومانی" کی اصطلاح بہت چھوٹی ہے ۔ ان میں بیک وقت کلاسیکی تنظیم اور رومانی بغاوت ہے ۔ وہ افکار کے اعتبار سے رومانیت سے ہٹ جاتے ہیں مگر ہیئتوں کے نئے پن میں رومانیوں سے ان کی سطحی مشابہت ضرور ہے اور یہ مشابہت واقعی سطحی ہے ۔ اقبال ہیئت پر سوار ہیں اور رومانیوں پر ہیئت سوار ہے ۔ اقبال اپنے افکار کے اظہار کے لئے ہیئت کو ظروف ساز کی مٹی کی طرح جدھر چاہتے ہیں موڑ دیتے ہیں ۔ جب کہ رومانی شعرا نئی نئی شکلیں بنا کر انہیں پوجنے لگتے ہیں ۔ اقبال جیسے بت شکن کا ہیئت پرستی سے کیا تعلق ہو سکتا ہے ! آپ اقبال کے ہاں ہیئت کے جس تجربے کو بھی دیکھیں اس کا موضوع سے کوئی نہ کوئی تعلق ضرور ہو گا ۔ اقبال کا نظریہ تھا ؎

کبک از شوخی یار رفتار یافت
بلبل از ذوق نوا منقار یافت

یعنی زندگی ماحول کے مطابق نہیں ڈھلتی بلکہ ماحول کو اپنی ضروریات کے مطابق ڈھال لیتی ہے ۔ اقبال نے اس کا ثبوت اپنی شاعری کے ذریعے یوں دیا کہ انہوں نے ہیئتوں کو اپنے افکار کے مطابق ڈھال لیا ۔

جوش کی نظم نگاری

آئندہ سطور میں جوش کی نظموں کے موضوعات اور خیالات کے بارے میں کچھ نہیں کہوں گا۔ اس سلسلے میں بہت سے لوگوں نے بہت کچھ کہا ہے۔ میرا مقصد جوش کی نظموں کا فنی تجزیہ ہے۔

اردو میں شاعری کی تنقید عام طور پر دو مختلف طریقوں سے کی گئی ہے بعض نقاد موضوع کے مدِنظر شاعری کی کامیابی یا ناکامی کا اعلان کر دیتے ہیں اور فنی خوبیوں کو یا تو نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا بہت کم اہمیت دی جاتی ہے۔ مگر بعض نقاد پہلے فنی اور جمالیاتی خوبیوں کو دیکھتے ہیں اور بعد میں موضوع کو۔ میں ثانی الذکر نقادوں کے طریق کار سے متفق ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ دنیا میں کسی ایک نظریے پر اتفاق مشکل ہوتا ہے۔ مختلف زمانوں میں بلکہ ایک ہی زمانے میں مختلف اور متضاد خیالات ہمیشہ موجود رہے ہیں۔ ایسی صورت حالات میں کسی نظریے سے اتفاق تو کیا جا سکتا ہے۔ مگر مخالف نظریہ رکھنے والے کو بددیانت نہیں سمجھا جا سکتا جب تک واضح ثبوت موجود نہ ہوں۔ نیک نیتی سے اختلاف رائے کی گنجائش دنیا کے ہر مسئلے میں ہے۔ اگر محض نظریاتی اتفاق رائے کو ادب کے پرکھنے کا معیار بنایا جائے گا تو نتیجہ

یہ ہوگا کہ ایک مسلمان کی نظر میں بنظر شاہ . . . . دانتے ۔ گوئٹے ۔ ملٹن وغیرہ
سے بڑا شاعر ہوگا ۔ اور ایک اشتراکی کے نزدیک علی سردار جعفری ۔ اقبال ،
غالب اور میر سے مراتب بلند ہوگا ۔ ایسے عجیب وغریب نتائج سے بچنے کا
ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ ہے کہ جمالیاتی اور فنی معیاروں کو دوسرے
معیاروں پر فوقیت دی جائے ۔ جوش کی نظموں کو ایسے ہی معیاروں کی
مدد سے پرکھا جائے گا ۔

غزل اور نظم کی فنی ساخت میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ حالی نے
بجا کہا ہے کہ غزل گو شاعروں سے نظم کے تقاضے پورے ہونے دشوار ہیں ۔
جوش غزل کے سخت مخالف ہیں اور ان کی ابتدائی شاعری سے قطع نظر
انھوں نے ہمیشہ نظمیں لکھی ہیں اور غزل کی مذمت کی ہے ۔ مگر اس کے
باوجود نظم کے بھروپ میں عمر بھر غزلیں تخلیق کرتے رہے ہیں ۔

غزل اور نظم میں فرق یہ کیا جاتا ہے کہ غزل کے اشعار بے ربط ہوتے
ہیں یعنی ہر شعر مکمل اور ایک دوسرے سے الگ ہوتا ہے اس کے برعکس
نظم کے تمام اشعار میں ربط و تسلسل ہوتا ہے ۔ مگر یہ تعریف مکمل طور پر
درست نہیں غزل کی ابتدا سے لے کر ارتقا کی موجودہ منزلوں تک جہاں
مختلف اور الگ مفہوم کے اشعار والی غزلیں کہی جاتی رہی ہیں ۔ وہیں
ایسی غزلیں بھی ہر دور میں لکھی گئی ہے جن میں پہلے سے آخری شعر تک
ایک ہی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ اس کے باوجود ان میں ایسا ربط نہیں
ہوتا کہ انہیں مسلسل غزل قرار دیا جائے ۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

اِس غزل کے تمام اشعار میں مایوسی کا جذبہ موجود ہے مگر اس کے باوجود اشعار میں ربط نہیں۔ اسی طرح آتش کی غزل ؎

ہوائے دورِ مئے خوشگوار راہ میں ہے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

اس غزل میں سرخوشی کی کیفیت ہے پھر بھی اسے کوئی عنوان نہیں دیا جا سکتا۔ مندرجہ ذیل تین مثالیں بھی قابلِ توجہ ہیں۔

وہ نازنین ادا میں اعجاز ہے سراپا
خوبی میں گل رخاں سوں ممتاز ہے سراپا
اے شوخ تجھ نین میں دیکھا نگاہ کر کر
عاشق کے مارنے کا انداز ہے سراپا
جگ کے ادا شناساں ہے جن کی فکر عالی
تجھ قد کو دیکھ بولے یوں ناز ہے سراپا

ولی

یہ جو دو آنکھیں مند گئیں میری — اس پہ وا ہوتیں ایک بار اے کاش
جان آخر تو جانے والی تھی — اس پہ کی ہوتی میں نثار اے کاش
اس میں راہِ سخن نکلتی تھی! — شعر ہوتا ترا شعار اے کاش

میر

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام
گریہ سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
غالبؔ

ان تینوں مثالوں میں سے پہلی دو مثالیں ایسی ہیں جن میں ردیف نے مصنوعی سا ربطہ پیدا کیا ہے پھر بھی انہیں نظم نہیں کہا جا سکتا تیسری مثال میں عاشق و معشوق کی حالت کا تقابلی مطالعہ ہے۔ لیکن اس غزل میں بھی نظمیہ کیفیت نہیں گویا غزل کے لئے پراگندگی خیال کوئی لازمی عنصر نہیں۔ ضروری بات محض یہ ہے کہ ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہو اور دوسرے اشعار کے ساتھ مل کر تکمیل نہ پاتا ہو۔ بصورت دیگر مندرجہ بالا مثالوں میں سے ہر ایک کو نظم قرار دینا پڑے گا۔ نظم کے لئے ارتقائے خیال سب سے ضروری چیز ہے۔ یعنی ہر شعر آزاد نہ ہو۔ بلکہ کسی سلسلۂ خیالات سے منسلک ہو۔ اچھی نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس کے تمام اشعار میں خیال کا ارتقا ہو۔ اگر کوئی شعر خارج کر دیا جائے تو خیال میں ربط نہ رہے۔ اگر کوئی شعر بڑھا دیا جائے تو بھرتی کا معلوم ہو۔ اگر اشعار کی ترتیب بدل دی جائے تو نظم درہم برہم ہو جائے۔ اقبال کی ایک نظم کا پہلا بند دیکھئے۔

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے ... تارے کہنے لگے قمر سے
نظارے رہے وہی فلک پر ... ہم تھک بھی گئے چمک چمک کر
کام اپنا ہے صبح و شام چلنا ... چلنا، چلنا، مدام چلنا
بیتاب ہے اس جہاں کی ہر شے ... کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے
رہتے ہیں ستم کشِ سفر سب ... تارے، انساں، شجر، حجر سب

ہوگا کبھی ختم یہ سفر کیا
منزل کبھی آئے گی نظر کیا

اس میں اچھی نظم کی تمام خصوصیات موجود ہیں کسی شعر کو خارج نہیں کیا جا سکتا۔ ترتیب بدلی نہیں جا سکتی مگر غزل کی جو مثالیں درج کی جا چکی ہیں۔ ان میں اشعار کو کسی ترتیب سے لکھ دیا جائے۔ تبدیلی کا احساس نہیں

ان معیاروں کے ذریعے عام طور پر جوش کی نظموں کا مطالعہ نہیں کیا گیا یا تو نظریاتی اتفاق رائے کی وجہ سے انہیں عظیم شاعر قرار دیا گیا ہے یا بعض غیر متعلق اور فروعی خوبیوں کی تشہیر کر کے انہیں صف اول کے شاعروں میں جگہ دے دی گئی ہے مگر اچھی نظم کے اصولوں پر انہیں پرکھنے سے اجتناب کیا گیا ہے۔ عام طور پر ان کی نظموں کے بارے میں ایسی آرا ملتی ہیں۔

"ان کے کلام میں جوش اور زور کا دریا ہر جگہ موجزن ہے جس کی وجہ سے پڑھتے پڑھتے ایک خاص امنگ دل میں پیدا ہوتی ہے" (مختصر تاریخ ادب اردو ڈاکٹر اعجاز حسین)

"یہ نظمیں کتنی ہی سطحی اور جذباتی کیوں نہ سمجھی جائیں لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کا ہیجان اور ابال ہندوستان کی سیاسی زندگی کے ہیجانی دور کا ترجمان بن گیا"

"جوش نے اچھی قسم کی ایجی ٹیشنل نظمیں بھی کہی ہیں جو اردو شاعری میں ایک اضافہ ہیں اور پچھلے تیس برس میں ان نظموں نے بڑا کام کیا ہے۔ ان میں جوش نے براہ راست انگریزی حکومت اور برطانوی استبداد پر حملہ کیا ہے"

(ترقی پسند ادب۔ علی سردار جعفری)

پہلی رائے میں ایک تاثر کا بیان ہے اور بس یہ کوئی تنقیدی رائے نہیں بعد کی دونوں آرا نظریاتی اتفاق کو شاعری کی عظمت قرار دینے پر مُصر ہیں یا ہیجان اور ابال کو عظمت کی علامت قرار دیتی ہیں۔ جذبات کو بھڑکانے والی شاعری وقتی اور ہنگامی ہوتی ہے اور ایک خاص موقعے پر جوش پیدا کرنے کے بعد ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں رہ جاتی۔ ظفر علی خاں کی اکثر نظموں نے اپنے زمانے میں کیا کچھ نہیں کیا مگر آج کا قاری ان کے جوشِ بیان سے متاثر نہیں ہوتا۔ پچھلے تیس بتیس سال میں بڑا کام کرنے کے عوض کسی نظم کو اچھا نہیں کہا جا سکتا۔ جعفری اِن نظموں کی تعریف براہِ راست انداز کی وجہ سے کرتے ہیں حالانکہ یہی اِن نظموں کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ وقتی ابال کو نیم پختہ حالت میں نظم کر دیا گیا ہے اور فنی مطالبات پر نگاہ نہیں رکھی گئی۔ یہی سبب ہے کہ حالات کے بدل جانے کے بعد ان میں سے بیشتر نظموں کو ایک بار سرسری طور سے پڑھنا بھی مشکل ہے۔

آل احمد سرور نے نئے اور پرانے چراغ میں جوش کو نظم کے سانچے کا آرٹسٹ قرار دیا ہے۔ اچھی نظم کی خصوصیات بتائی جا چکی ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ رائے کہاں تک درست ہے؟ جوش کی چند نظموں کے تجزیے سے حقیقت ظاہر ہو جائے گی۔

"ترانۂ بیگانگی" جوش کی مشہور نظم ہے۔ اس کے پہلے تیرہ بندوں سے شاعر کی دنیا سے بیزاری ظاہر ہوتی ہے۔ خیال صرف اتنا ہے کہ میں نے دنیا کے لوگوں کو ان کی خود غرضی کی وجہ سے چھوڑ دیا اور مناظرِ فطرت میں پناہ ڈھونڈی۔ جنھوں نے مجھے فوراً اپنی طرف مائل کر لیا۔ لیکن اِس

کے لئے مندرجہ ذیل دو بند کافی تھے۔ (کسی قدر ترتیب بدل کر)

(۱) زہر لگتی ہے زمانے کی مجھے آب و ہوا
ظاہری اسباب کو چھوڑے زمانہ ہو گیا
مال و دولت اقربا احباب یار و آشنا
(۲) چوٹ کھائی جب سے دل پر میں نے سب کو تج دیا
جانتا تھا جن کو میں جان کرم روح وفا
کہہ نہیں سکتا زباں سے کچھ انہوں نے کیا کیا

ٹھان لی آخر کہ دردِ ہجر سہنا چاہیئے
شکوہ کیسا، اب زباں سے کچھ نہ کہنا چاہیئے
بن کے سیلِ اشک ویرانوں میں بہنا چاہیئے
سبزۂ بیگانہ کی مانند رہنا چاہیئے
چھوڑ کر انساں کو میں فطرت کا شیدا ہو گیا
خوبیٔ قسمت کہ فوراً ربط پیدا ہو گیا

اور ان بندوں کے بعد مناظر فطرت کے حسن اور دلآویزی کا بیان ہوتا تو نظم اچھی ہوتی ؎

رات چھٹکاتی ہے تارے صبح برساتی ہے نور
موسم باراں بچھا دیتا ہے سبزہ دور دور
چاندنی شب بھر دکھاتی ہے ضیائے روئے حور
ذرہ ذرہ صبح کو کہتا ہے میں ہوں برق طور
رات زلفیں کھول دیتی ہے سلانے کے لئے
تاج پہنے صبح آتی ہے جگانے کے لئے

نگر تیرہ بندوں کی خشک تمہید سے گزرنے کے دوران قاری اس قدر اکتا جاتا ہے کہ اصل نظم پر پہنچنے سے پہلے ہی ورق اُلٹ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ صرف اس نظم کا یہ حال نہیں۔ جوش کا جو مجموعہ دیکھیے اور جس نظم کو پڑھیے ایک ہی عالم نظر آتا ہے۔

یہ کہا جا چکا ہے کہ جوش کی نظمیں دراصل غزلیں ہیں جو نظم کا بہروپ بدل کر آنکلی ہیں۔ ان کی اکثر نظموں کی ظاہری ہئیت بھی غزل کی سی ہے اور مختلف اشعار میں ربط یا تو ردیف کی وجہ سے ہے یا ایک ہی خیال کو مختلف لفظوں میں بار بار دہرا دیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں کسی طرح بھی اچھی نظموں میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اس قسم کی نظم نما غزلوں کی تین مثالیں تین مختلف مجموعوں سے پیش کی جاتی ہیں۔

ہیں چشم و گوش ویراں کب سے ترے گدا کے
اے خسرو نکویاں شاہِ شکر فروشاں
برسوں سے چاندنی کو راتیں ترس رہی ہیں
اے نورِ عقد پرویں اے بنتِ ماہ تاباں
آنکھیں ہیں زخم خوردہ دل ہے خزاں گزیدہ
تکلیف یک تبسم اے دولت بہاراں

یہ اشعار عرش و فرش کی ایک نظم "دریوزۂ التفات" سے لئے گئے ہیں۔ یہ نظم دو حصوں پر مشتمل ہے آپ کو تعجب ہوگا کہ پہلا شعر دوسرے حصے سے اور باقی کے دو اشعار پہلے حصے سے لئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ انتخابیت کے اس طریقے سے کوئی فرق محسوس نہیں ہوا۔

اب "آیات ونغمات" کی ایک نظم کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ہر داغ دل ہے اِک چمنستان ترے حضور
ہر ضرب غم ہے ایک تشاشت مرے لئے

کہتے ہیں عرف عام میں جس شے کو وقت بخش
وہ بھی ہے اِک نشان سعادت مرے لئے

ظاہر کروں تو کفر کے فتوے لگائے خلق
اتری ہے چرخ سے وہ شریعت مرے لئے

اس نظم میں ان شعروں کی ترتیب اِس کے بالکل برعکس ہے۔ نظم کا عنوان ہے "مرے لئے" ظاہر ہے کہ محض ردیف کی وجہ سے اسے نظم قرار دیا گیا ہے ورنہ اس میں ارتقائے خیال کا کہیں پتا نہیں۔

اب "حرف وحکایت" کی ایک نظم کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ نظم کا عنوان ہے "یار صادق" خیال فقط یہ ہے کہ اب مجھے آج تک سردار روپ سنگھ جیسا دوست نہیں ملا۔ مگر تمہید کے بارہ اشعار اصل خیال کے لئے کسی پس منظر کا کام نہیں دیتے بلکہ منتشر سے نقوش بنتے بگڑتے ہیں۔ جن کا نتیجہ توجہ کے انتشار کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا۔

ہاں یہ غلط ہے بلکہ غلط در غلط ہے جوش
یعنی مجھے شگفتہ مقدر نہیں ملا

یہ بھی غلط کہ زندگی مستعار میں!
مجھ کو خزانہ زر و گوہر نہیں ملا

یہ بھی غلط کہ جوش مری خواب گاہ کو
پھولوں کی سیج عیش کا بستر نہیں ملا

یہ بھی غلط کہ مجھ کو بہ فرمانِ شاعری
مخلوق سے خطابِ پیمبر نہیں ملا
لیکن خدا گواہ کہ یاروں میں آج تک
سردار روپ سنگھ سے بہتر نہیں ملا

لیکن کا کتنا غلط استعمال ہے! نظم کا بنیادی خیال اور پس منظر کتنے بے جوڑ ہیں! غرض یہ نظم بھی اٹکل پچو ہے۔ یہی حالت جوش کی تقریباً سبھی نظموں کی ہے۔

جوش کی نظموں میں صرف غزلیت ہی نہیں قصیدہ گوئی بھی ہے۔ فرق یہ ہے کہ قصیدے میں باقاعدہ چند اجزا یعنی تشبیب۔ گریز۔ مدح۔ دعا وغیرہ ہوتے ہیں اور جوش کی نظموں میں یہ موجود نہیں مگر "روحِ قصیدہ" جوش کی نظموں کا لازمی عنصر ہے۔ قصیدے کے لئے بنیادی چیز کسی ممدوح کی پرشکوہ الفاظ میں مبالغہ آمیز تعریف ہے۔ قصائد میں بھی نظم کی سی تعمیری وحدت نہیں ہوتی۔ واقعیت کی بجائے تخیل سے کام لیا جاتا ہے۔ عمومیت مناظر کا خاصہ ہوتی ہے یعنی مناظر خاص نہیں ہوتے اور ان سے کوئی خاص منظر بھی ذہن میں نہیں آتا۔ بعض اوقات ایک ہی تشبیب میں دو متضاد مناظر بھی جمع ہو جاتے ہیں۔ جوش کا مزاج بھی قصیدہ گو شاعروں جیسا ہے۔ ان کے ہاں لفاظی بہت ہے بلکہ بعض لوگوں کے بقول 'لغت منظوم فرماتے ہیں' مناظر میں قصائد کی سی عمومیت ہوتی ہے ممدوح کی شان میں مبالغہ کیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا ممدوح بعض اوقات کوئی رئیس نہیں بلکہ کسان یا مزدور ہے۔ مثلاً ؎

یہ سماں اور اک قوی انسان یعنی کاشتکار
ارتقا کا پیشوا تہذیب کا پروردگار
طفلِ باراں، تاجدارِ خاک، امیرِ بوستاں
ماہرِ آئینِ قدرت، ناظمِ بزمِ جہاں
ناظرِ گل، پاسبانِ رنگ و بُو، گلشن پناہ
نازپرور، لہلہاتی کھیتیوں کا بادشاہ
وارثِ اسرارِ فطرت خاتمِ امید و بیم
محرمِ آثارِ باراں، واقفِ طبعِ نسیم
صُبح کا فرزانہ، خورشید زر افشاں کا علم
محنتِ پیہم کا پیماں، سخت کوشی کی قسم

ظاہر ہے کہ کسان کی مبالغہ آمیز مدح ہے اور حقیقت کا دور دور پتا نہیں۔ اب ایک قصیدہ "در مدح خود" دیکھیے۔

ادب کر مرا کشورِ ہند ادب کر — کہ لاکھوں دلوں کو نظر بخشتا ہوں
مری قدر کر اے خدائے تجلی — کہ شام وطن کو سحر بخشتا ہوں
کہاں تک یہ فریاد اے مرغِ بسمل — ادھر کہ میں بال و پر بخشتا ہوں

کتنی مضحکہ خیز نظم ہے! اب چند مثالیں مناظرِ فطرت کی شاعری میں سے ملاحظہ کیجیے — گرما کا منظر دیکھیے

سوکھے ہوئے ہونٹوں پہ زباں پھیر رہے تھے
خورشید کے آغوش میں تپتے ہوئے ذرّے
ذرّے تھے کہ آتش کی چٹکتی ہوئی کلیاں
جھلسے ہوئے بازار دھکتی ہوئی گلیاں

کرنوں کی زبانوں پہ تھا دوزخ کا فسانہ
اس آگ میں دفتر کی طرف تھا میں روانہ

اسے " بھن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر سے بہتر منظر نگاری کا نمونہ قرار نہیں دیا جا سکتا ۔ بیان میں اس قدر تصنع ہے کہ حقیقت کا شائبہ بھی محسوس نہیں ہوتا ۔ صرف ایک مصرعہ حقیقت لئے ہوئے ہے ۔ جس میں آورد کو جوش نے ایک طرف رکھ دیا ہے یعنی ؏ " جھلسے ہوئے بازار دہکتی ہوئی گلیاں ۔ باقی سب تصویریں یعنی ذرے ہونٹوں پر زبان پھیر رہے تھے ۔ ذرے آگ کی چٹکتی ہوئی کلیاں تھیں ۔ کرنوں کی زبانوں پر دوزخ کا فسانہ تھا ۔ محض تکلف آورد اور لفاظی ہیں ۔ یہ قصیدہ نگاروں کی جذبات سے عاری شاعری معلوم ہوتی ہے ۔ ایک اور مثال ؎

ہوائے شام جب بھرتی ہے ٹھنڈی سانس صحرا میں
مجھے ہر ایک پتی نوحہ خواں معلوم ہوتی ہے
شفق کو دیکھتے ہی وہ محبت جس کو جگ بیتا
مرے دکھتے ہوئے دل میں جواں معلوم ہوتی ہے
اندھیرے میں لب ساحل جو پتے کھڑکھڑاتے ہیں
مجھے گیرائی فصل خزاں معلوم ہوتی ہے
زمین و آسماں جب ظلمتوں میں ڈوب جاتے ہیں
حیات نوع انساں رائیگاں معلوم ہوتی ہے
شفق کے ہر نفس اڑتے ہوئے اوراق زریں میں
مجھے بیتائی عمر رواں معلوم ہوتی ہے

ان اشعار میں منظر کے بیان میں زمانی ترتیب کا خیال نہیں رکھا گیا

طریقہ یہ ہوتا ہے کہ اگر طلوعِ سحر کا منظر پیش کرنا ہو تو پہلے صبح کاذب کا پھر اندھیرے کے چھٹنے اور نور پھیلنے کا۔ پھر شفق کا اور پھر طلوعِ آفتاب کا بیان ہوگا۔ یہ نہیں کہ پہلے اندھیرے کا نقشہ فوراً بعد سورج کا طلوع اور اس کے بعد شفق کی سرخیوں کا ذکر ہو۔ زیرِ نظر نظم میں اس بات کا خیال نہیں رکھا گیا۔ پہلے شام کے آنے کا بیان ہے۔ اس کے بعد شفق کا، پھر دو شعروں میں اندھیرا پھیل جانے کا اور پھر شفق کا۔ معلوم نہیں زمین و آسماں جب ظلمتوں میں ڈوب جاتے ہیں تو شفق کے اُڑتے ہوئے اوراق زریں کیسے نظر آتے ہیں۔

آخر میں جوشؔ کی مہارتِ الفاظ کے بارے میں بھی کچھ کہنا ضروری ہے "الفاظ کا اتنا بڑا ماہر اردو ادب نے آج تک پیدا نہیں کیا جوشؔ، انیسؔ سے بھی زیادہ لفظوں کا مزاج شناس ہے"۔ یہ اور اِس طرح کی بہت سی باتیں سننے میں آتی ہیں۔ مگر مہارتِ الفاظ اور ضیاعِ الفاظ میں بڑا فرق ہے۔ خواہ مخواہ الفاظ کی ٹھونس ٹھانس سے بات بننے کی بجائے بگڑتی ہے۔ ایک طویل مثال تجزیے کی غرض سے درج کی جاتی ہے جسے جوشؔ کے حامی اکثر سینکڑوں تعریفوں کے ساتھ نقل کرتے ہیں

تھیں رخصتی کرن سے سب وادیاں سنہری
ناگاہ چلتے چلتے جنگل میں ریل ٹھہری!
کانٹوں پہ خوبصورت اک بانسری پڑی ہے
دیکھا کہ ایک لڑکی میدان میں کھڑی ہے
زاہد فریب، گلرخ، کافر، دراز مژگاں
سیمیں بدن، پری رُخ، نوخیز، حشر ساماں

خوش چشم، خوبصورت، خوش وضع، ماہِ پیکر
نازک بدن، شکر لب، شیریں ادا، فسوں گر
کافر ادا، شگفتہ، گل پیرہن، سمن بُو
سرو چمن، سہی قد، رنگیں جمال، خوش رو
گیسو کمند، مہوش، کافور فام، قاتل
نظارہ سوز، دلکش، سرمست، شمعِ محفل
ابرو ہلالِ مے گوں، جاں بخش، رُوح پرور
نسریں بدن، پری رُخ، سیمیں عذار، دلبر
آہو نگاہ، نورس، گلگوں، بہشت سیما
یاقوت لب، صدف گوں، شیریں، بلند بالا
غارت گرِ تحمل، دل سوز، دشمنِ جاں
پروردۂ مناظر، دوشیزۂ بیاباں
گلشن فروغ، کمسن، مخمور، ماہ پارا
"دلبر کہ در کفِ او موم است سنگ خارا"
ہر بات ایک افسوں، ہر سانس ایک جادو
قدسی فریب مژگاں، یزداں شکار گیسو!
صحرا کی زیب و زینت، فطرت کی نورِ دیدہ
برسات کے ملائم تاروں کی آفریدہ
چہرے پہ رنگ تمکیں، آنکھوں میں بے قراری
ایمائے سینہ کوبی، فرمانِ بادہ خواری

لوہا تپانے والی جلووں کی ضوفشانی
سکّے بٹھانے والی، اٹھتی ہوئی جوانی
حسنِ ازل ہے غلطاں شاداب پنکھڑی میں
یا جان پڑ گئی ہے جنگل کی تازگی میں
حوریں ہزار دل سے قربان ہو گئی ہیں
رنگینیاں سمٹ کر انسان ہو گئی ہیں

یوں تو واقعے کے لحاظ سے یہ نظم سراسر غیر فطری ہے اور محض سرسری نظر سے دیکھیے جب بھی ع "آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار" بے اختیار یاد آتا ہے۔ عورت سے نارمل انسان کی دلچسپی اس طرح کی نہیں ہوتی کہ اسے خواب میں بھی عورتیں نظر آئیں اور جاگتے خوابوں میں بھی، لیکن اس نظم میں جس طرح لفظوں کو ضائع کیا گیا ہے اسکی مثال پورے اردو ادب میں مشکل سے ملے گی۔ مثلاً جنگل کی اس شہزادی کو گلرخ۔ پری رُخ۔ سیمیں عذار۔ خوش رو، ماہ پارہ ماہ وش وغیرہ کہا گیا ہے۔ حالانکہ کوئی ایک موزوں لفظ ہی کافی تھا زیادہ لفظوں کے استعمال سے چہرے کا کوئی واضح نقشہ ذہن میں نہیں بنتا۔ اسی طرح اُسے ماہ پارہ، مہ وش۔ سیمیں بدن۔ خوبصورت، خوش وضع، ماہ پیکر، نازک بدن، کافور فام۔ نظارہ سوز۔ دل کش سرمست، شمع محفل، نسریں بدن، نورس وغیرہ قرار دیا گیا ہے۔ معلوم نہیں ہوتا کہ آخر شاعر کس قسم کے محبوب کا سراپا بدن بیان کر رہا ہے؟ پھر وہ گل رخ بھی ہے اور سیمیں عذار بھی.... ماہ پیکر، کافور فام اور سیمیں بدن ہونے کے ساتھ نظارہ سوز اور شمع محفل

بھی ہے۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ میں جوشؔ کا مطلب نہیں سمجھ سکا۔ دراصل وہ کہنا چاہتا ہے کہ وہ سرخ و سفید ہے۔ اور متضاد خوبیوں کی مالک ہے لیکن واضح رہے کہ جوشؔ ایک جگہ کہہ دیتے ہیں کہ وہ سیمیں عذار ہے۔ قاری اُسے سیمیں عذار تسلیم کر لیتا ہے دو مصرعوں کے بعد کہہ دیتے ہیں وہ گل رُخ ہے۔ اب قاری کے ذہن میں دو متضاد تصورات آجاتے ہیں اور اُسے الجھن ہونے لگتی ہے کہ صحیح بات کیا ہے؟ اگر یوں کہا جاتا کہ وہ "سیمیں عذار و گلرخ" ہے پھر اور بات ہوتی اور قاری یہ تصور کر لیتا کہ وہ سرخ و سفید ہے۔ غرض کوئی ایک پیکر زیادہ دیر نہیں ٹھہرتا کہ متضاد نقش ابھر آتا ہے جو پہلے پیکر کو باطل کر دیتا ہے اور یوں ساری نظم بے معنی اسمائے صفات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔

اگر اس کے باوجود جوشؔ کو نظم کے سانچے کا عظیم آرٹسٹ قرار دیا جائے تو اس کا کیا علاج؟

پریم چند کی ناول نگاری

اکثر نقاد اپنے قارئین کو یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ پریم چند کے افسانے ان کے ناولوں سے بہتر ہیں اس سلسلے میں دو مثالیں کافی ہونگی ۔ اختر حسین رائپوری لکھتے ہیں ۔

" وہ افسانوں کے بادشاہ تھے اور ان کے بل پر ان کی حیثیت دائم اور مسلم ہے ۔ ناول ان کے لئے مکڑی کے جالے کی طرح تھا ۔ جس میں پھنس کر وہ نکل ہی نہ سکتے تھے اور اگر نکلتے تھے تو اس کے تاروں کو توڑ کر "

(ادب اور انقلاب) ص ۹۹

یہی رائے آل احمد سرور کی ہے

" پریم چند اردو کے بہت بڑے افسانہ نگار ہیں ۔ انہوں نے کئی اچھے ناول لکھے ہیں گو اس میں شک نہیں کہ دراصل وہ افسانہ نگار ہیں "

(تنقیدی اشارے)

پریم چند کے تمام افسانوی اور ناولوں کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ان کے ناول اور افسانے تقریباً ایک ہی معیار کے حامل ہیں۔ ناولوں میں کچھ فنی کوتاہیاں پائی جاتی ہیں تو افسانے بھی ان سے کلیتاً بری نہیں۔ افسانوں میں وہ ناولوں کے مقابلے میں اگر کسی قدر زیادہ کامیاب رہے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک وسیع مشاہدے والا فن کار جس نے بہت کچھ لکھا ہو بعض معیاری افسانے لکھنے میں کامیاب ہو سکتا ہے کیونکہ افسانہ اس قدر تخییل، کاوش اور تنظیم کا متقاضی نہیں جتنا ایک اچھا ناول۔ ناول کا میدان کشادہ اور حدود وسیع ہیں۔ اس میں طویل اور اکثر متعدد واقعات کو مربوط انداز میں فطری طریقے سے پیش کرنا پڑتا ہے اس کے علاوہ ناول میں کردار نگاری زیادہ محنت اور توجہ کی طالب ہے غرض ناول کی تمام پابندیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کئی سو صفحات میں دلچسپی برقرار رکھنا، اچھا افسانہ لکھنے سے کہیں زیادہ مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کے بعض افسانے فنی لحاظ سے بے داغ ہیں مگر ان کے اچھے نقاد عموماً اس بات پر متفق ہیں کہ ان کا کوئی ناول تمام فنی اسقام سے بری نہیں۔

پریم چند کے ناولوں کو بہتر طریقے سے سمجھنے اور ان کے ارتقا کا جائزہ لینے کے لئے ان کی دور بندی ضروری ہے۔ بنیادی طور پر ان کے ناولوں کے دو دور بنتے ہیں۔ انہوں نے ناول نگاری کا آغاز انیسویں صدی کے آخری چند برسوں میں کیا۔ ان کے ابتدائی ناولوں کے بارے میں تحقیق کا میدان کچھ زیادہ صاف نہیں تھا۔ اب ڈاکٹر قمر رئیس کی کتاب "پریم چند کا مطالعہ ــ بحیثیت ناول نگار" کے دوسرے ایڈیشن

کے بعد مشکلات بہت حد تک دور ہوگئی اور مدن گوپال نے اپنی انگریزی تصنیف "منشی پریم چند" میں بڑی محنت اور کاوش سے ان کی بیشتر تحریروں کے سنین متعین کر دیئے ہیں۔ ان کی روشنی میں پریم چند کے ناولوں کا ایک مختصر سا جائزہ سود مند ہوگا۔

پریم چند کا پہلا ناول "اسرار معابد" ہے جو اکتوبر ۱۹۰۳ء سے فروری ۱۹۰۵ء تک بنارس کے ایک ہفتہ وار اخبار "آواز خلق" میں قسط وار شائع ہوا۔ یہ ناول اس رسالے کے فائلوں میں دفن ہو کر رہ گیا اور کتابی شکل میں کبھی شائع نہیں ہوا۔ اس ناول کے مطالعے سے پریم چند پر رتن ناتھ سرشار کے ابتدائی اثرات ظاہر ہوتے ہیں۔ اس ناول میں سماجی تنقید کی کوشش ہے مگر کہانی بے ترتیب ہے، کردار بے جان اور انداز بیان پر تصنع۔

اسرار معابد کے بعد پریم چند نے ہم خرما و ہم ثواب کے نام سے ایک ناول لکھا۔ یہ ۱۹۰۶ء میں مکمل ہوا۔ اردو میں شائع ہو جانے کے بعد یہی ناول ہندی میں پریما کے نام سے شائع ہوا۔ یہ بعد میں لکھے جانے والے ناول "بیوہ" کی ابتدائی صورت ہے۔ اس میں پریم چند نے اتنی ترقی ضرور کی ہے کہ سرشار کے اسلوب سے کسی قدر نجات حاصل کر لی ہے اور سماجی موضوعات کے قریب آ گئے ہیں لیکن اس میں بھی "دست غیب" کے بہت سے کرشمے نظر آتے ہیں۔

اسی زمانے میں ان کا تیسرا ناول "کشنا" بھی شائع ہو چکا تھا

اسی ناول کی ترقی یافتہ صورت پریم چند کا بعد کا ایک ناول "غبن" ہے
غبن میں کشنا کے بیشتر بنیادی کردار اور واقعات موجود ہیں۔
یہاں تک جن ناولوں کا ذکر ہوا ہے وہ ان کے زمانہ نومشقی کی یادگار
ہیں جن سے بعد میں وہ خود بھی مطمئن نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں سے
ہر ناول بعد میں کسی اور ناول کی شکل میں بہتر انداز سے منتقل کر دیا گیا۔
یہ ناول اب نایاب ہو چکے ہیں اس لئے ان کا تفصیلی جائزہ لینا ممکن بھی
نہیں۔ البتہ پہلے دور کے جو ناول آج بھی دستیاب ہوتے ہیں اور پریم چند
کے فن کی ترجمانی کرتے ہیں وہ بیوہ، جلوۂ ایثار، بازارِ حسن، نرملا اور
غبن ہیں۔ بیوہ ۱۹۰۹ء میں شائع ہوا یہ پرما کی ترقی یافتہ صورت ہے۔
جلوۂ ایثار ۱۹۱۰ء کے بعد لکھا گیا اور ۱۹۱۲ء میں پہلے اردو میں اور اس
کے بعد ہندی میں وردان کے نام سے چھپا۔ بیوہ اور جلوۂ ایثار میں پریم چند
نے بعض معاشرتی مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ ہندوؤں کی معاشرتی خرابیوں
کو دور کرنا ان کا مقصد زندگی تھا۔ خصوصاً وہ اس بات کے زبردست
حامی تھے کہ بیوہ عورتوں کی دوسری شادی ہونی چاہیئے۔ انہوں نے خود
بھی ایک بیوہ عورت شیورانی سے دوسری شادی کی اور بیواؤں کے
مسائل کو اپنی کتنی کہانیوں اور ناولوں کا موضوع بنایا۔ ایک نقاد ان ناولوں
کے بارے میں کہتے ہیں۔

"پریم چند نے یہ ناول پچیس تیس سال کی عمر میں لکھے ہیں جب
ان کے تجربات اور مشاہدات کا دائرہ زیادہ وسیع نہیں تھا
اور اگرچہ یتیمی کے احساس، مفلسی کی تلخیوں اور وسیع مطالعے
نے ان کے شعور میں ایک خاص سنجیدگی اور بیداری پیدا

کر دی تھی ، تاہم زندگی کی جد و جہد نے ابھی انہیں انسانی
فطرت کی تہ در تہ گہرائیوں اور سماجی زندگی کے گوناگوں
پہلوؤں کے گہرے مطالعے کا موقع نہیں دیا تھا "

ان دونوں ناولوں میں پریم چند کی اپنی زندگی کا عکس بھی کسی قدر نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستان میں یہ زمانہ اصلاحی تحریکوں کی نشوونما کا تھا۔ پریم چند ان تحریکوں میں دلچسپی لیتے تھے۔ انہی تحریکوں کے زیر اثر انہوں نے اس زمانے میں رسالہ "زمانہ" میں ہندو مصلحین کے بارے میں مضامین لکھے تھے۔ جلوۂ ایثار کا مقصد ہندو قوم کو بیدار کرنا ان میں رسم و رواج کی اصلاح کا جذبہ پیدا کرنا اور انہیں روحانی قوتوں سے مالا مال کرنا ہے۔ ان کے خیال میں ہندو قوم کے زوال کا سبب روحانی اور جسمانی ضعف اور ذاتوں کی بیجا تفریق ہے۔ اس کے ساتھ ہی ناول میں بے میل شادیوں کے بُرے نتائج بھی ظاہر کئے گئے ہیں۔ "بیوہ" اگرچہ جلوۂ ایثار سے ذرا پہلے لکھا گیا مگر فنی لحاظ سے اس سے نسبتاً بہتر ہے اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ انہوں نے اسے پہلے بھی کئی شکلوں میں تحریر کیا تھا اور ترمیم و اضافے کے بعد یہ بہتر شکل میں ظاہر ہوا۔ اس ناول میں انہوں نے ہندو بیواؤں کے مصائب کی داستان سنائی ہے اور اس کا علاج "بیوہ گھر" بتایا ہے۔ بہت سے لوگ اس حل سے متفق نہیں ہوں گے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ اسباب ختم کئے جائیں جن سے یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ مگر پریم چند اس زمانے میں مسائل کی تہ تک نہیں پہنچے۔ ان کی نظر سطحی ہے اس لئے وہ سامنے کے حل بتا کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔

بازار حسن ۱۹۰۶ء میں مکمل ہوا لیکن اردو سے پہلے ہندی میں سیوا سدن

کے نام سے چھپ چکا تھا۔ پریم چند نے اس ناول کے بارے میں لکھا ہے

"اس قصے میں میں نے ایک اخلاقی بے شرمی یعنی عصمت فروشی پر چوٹ کی ہے،،

لیکن ناول پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا اصل موضوع عصمت فروشی نہیں۔ ہندوستانی عورت کی مظلومی ہے۔

اس سلسلے کا چوتھا ناول "نرملا" ہے۔ جو ہندی میں ۱۹۲۳ء میں لکھا گیا۔ اور اردو میں ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں دو سماجی مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ جہیز کے لالچ سے پیدا ہونے والی مشکلات اور بے جوڑ شادیوں کے نقصانات

غبن ۱۹۳۰ء میں لکھا گیا۔ ہندی کے نقاد رام رتن بھٹناگر نے اسے زیورات کی ٹریجڈی قرار دیا ہے۔ اور متوسط طبقے میں زیورات کے رواج اور شوق کو ناول کا اصل موضوع اور المیے کا محرک بتایا ہے

ان تمام ناولوں کو اس وجہ سے" ایک دور ۔۔ے ناول کہا گیا ہے کہ یہ ہندوستان کے سماجی مسائل کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ سماجی مسائل کو ناولوں میں سب سے پہلے نذیر احمد نے پیش کیا۔ اس لحاظ سے پریم چند نے ان ناولوں کو بہ اعتبار موضوع اپنے پیشرووں سے آگے نہیں بڑھایا۔ فرق صرف یہ ہے کہ نذیر احمد مسلمانوں کے متوسط طبقے کے مسائل پیش کرتے ہیں اور پریم چند ہندوؤں کے متوسط اور نچلے متوسط طبقوں کے مسائل۔

پریم چند کے ناولوں کا دوسرا دور موضوع اور فن کے لحاظ سے پہلے دور پر کئی نمایاں اضافے کرتا ہے اس دور میں انہوں نے سماجی مسائل کے

ساتھ ساتھ ملک کے سیاسی اور اقتصادی مسائل کو بھی پیش کیا ہے
اس دور کا پہلا قابل ذکر ناول گوشۂ عافیت ہے جو ۱۹۲۲ء کے قریب مکمل ہوا۔ اور ہندی میں پریم آشرم کے نام سے شائع ہوا۔ یہ پہلا اردو ناول ہے جس میں ہندوستان کے محنت کش طبقے کی زندگی اور ان کے بنیادی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس ضخیم ناول میں مصنف نے گاؤں کی معاشرت اور زراعت پیشہ طبقے کی پس ماندگی اور اقتصادی بدحالی کو اُس عہد کے سیاسی نظام کے پس منظر میں بے نقاب کیا ہے۔ اس میں زندگی اعلیٰ اور متوسط طبقوں تک محدود نہیں بلکہ چوپالوں، کھیتوں اور جھونپڑوں سے پھوٹتی نظر آتی ہے۔ بقول اندر ناتھ مدان:

"یہ پہلا اُردو ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کی مرقع کشی کی گئی ہے"

چوگان ہستی جس کا ہندی نام رنگ بھومی ہے ۱۹۲۴ء میں پہلے ہندی میں لکھا گیا اور اس کے تین سال بعد اُردو میں منتقل ہوا۔ پریم چند نے گئودان کی اشاعت سے پہلے اندر ناتھ مدان کے نام ایک خط میں چوگان ہستی کا کو اپنا بہترین ناول قرار دیا تھا۔ یہ ناول اپنے عہد کی ہماری سیاسی کشمکش کی عکاسی کرتا ہے۔ چوگان ہستی کا زمانہ تصنیف وہ ہے۔ جب پریم چند مکمل طور پر گاندھی کے زیر اثر آ گئے تھے۔ انہوں نے اس زمانے میں اپنی بیوی شیورانی سے کہا تھا "میں اُس وقت سے ان کا چیلا ہوں جب وہ گورکھپور آئے تھے۔ دنیا میں میں مہاتما گاندھی کو سب سے بڑا مانتا ہوں۔ ان کا بھی یہی نصب العین ہے کہ مزدور اور کسان سکھی ہوں اور وہ ان لوگوں کو آگے بڑھانے کے لئے جدوجہد کر رہے

ہیں۔ میں لکھ کر ان کی ہمت بڑھا رہا ہوں"

یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں گاندھی کے عقائد کو مختلف کرداروں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ کانگرس کی فرقہ پرستی ابھی کھل کر لوگوں کے سامنے نہیں آئی تھی اور پریم چند نے کانگرس سے بہت سی توقعات وابستہ کر لی تھیں اس ناول کا ایک کردار سورداس گاندھی کے عقائد کا کٹر ترجمان ہے اور دیکا سیتیاگری۔ وہ بدی کی قوتوں کو عدم تشدد کے ذریعے دور کرنا چاہتا ہے۔ سورداس نے مرتے وقت جو الفاظ کہے اس ناول کے موضوع کا خلاصہ ہیں۔

"ہم ہارے تو کیا؟ میدان سے بھاگے تو نہیں۔ روئے تو نہیں، دھاندلی تو نہیں کی پھر کھیلیں گے۔ جرا دم تو لے لینے دو۔ ایک نہ ایک دن ہماری جیت ہو گی۔ جرور ہو گی۔"

"میدان عمل" میں حکمران قوم کے مظالم زیادہ واضح انداز میں دکھائے گئے ہیں۔ یہ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۲ء کے درمیان لکھا گیا۔ ہندی میں اس کا نام کرم بھومی ہے۔ اس ناول میں پریم چند چوگان ہستی سے ایک قدم آگے بڑھے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عدم تشدد تمام مسائل کا ضروری حل نہیں۔ بعض اوقات تشدد پر اترنا ضروری ہو جاتا ہے۔ آزادی کے لئے ضرورت ہے میدان عمل میں اترنے کی اور میدان عمل میں اترنے کے بعد کسی ضروری حربے سے گریز نہیں کرنا چاہیئے۔ اس ناول میں انہوں نے گاندھی کے نظریات سے انحراف کرنا شروع کر دیا ہے۔

گئو دان پریم چند کا آخری مکمل ناول ہے۔ اس کے بعد انہوں نے منگل سوتر کے نام سے ایک اور ناول لکھنا شروع کیا تھا۔ جو ان کی وفات کی

وجہ سے نامکمل رہ گیا۔ گئودان ۱۹۳۵ء۔۱۹۳۴ء میں لکھا گیا۔ ۱۹۳۶ء کے اوائل میں ہندی میں شائع ہوا۔ اُردو میں پریم چند کی وفات کے ایک سال بعد مکتبہ جامعہ دہلی نے شائع کیا۔ اردو اور ہندی کے بیشتر ناقدین نے گئودان کو پریم چند کا بہترین ناول قرار دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ناول ان کی تمام عمر کی محنت۔ مشاہدے، تجربے اور غور و فکر کا ماحصل ہے۔ ان کی دیگر تصانیف میں جو فنی خامیاں موجود ہیں اس میں کم سے کم رہ گئی ہیں۔ اس کا زمانہ تصنیف وہ ہے جب گاندھی ارون سمجھوتے کی وجہ سے گاندھی نے سول نافرمانی ختم کرا دی تھی۔ اس وقت ملک میں سب سے بُری حالت کسانوں کی تھی۔ نہ صرف یوپی بلکہ تمام ہندوستان میں وہ لگان بندی کے "مجرم" تھے۔ اور حکومت کے معتوب۔ پریم چند نے اس زمانے میں دیہاتوں کا دورہ کر کے کسانوں کی عبرت ناک حالت کا بچشم خود مطالعہ کیا چنانچہ وہ گاندھی کی سمجھوتے کی پالیسی سے بیزار ہو گئے۔ اس کے علاوہ انہیں صنعتی دور کی ابتدا اور اس کی تباہ کاریوں کو دیکھنے کا موقع بھی ملا اس وقت بمبئی ہندوستان کا سب سے بڑا صنعتی شہر تھا۔ پریم چند بمبئی میں فلمی دنیا سے وابستہ ہو گئے تھے۔ پریم چند جہاں رہتے تھے اس کے قریب ہی مزدوروں کے مکانات تھے جن کی حالت اس قدر ابتر تھی کہ انسانوں کا ان میں رہائش پذیر ہونا انسانیت کے دامن پر داغ تھا۔ لیکن ان لوگوں کی مجبوریاں تھیں کہ وہ یہاں گزر اوقات کرنے پر مجبور تھے۔ غرض ان تمام حالات کو دیکھنے کے بعد جب پریم چند نے گئودان لکھا تو انہوں نے بہت سے رجعت پسندانہ نظریات کو رد کر دیا۔

پریم چند کے ناولوں کے اس مختصر جائزے سے اندازہ ہو گیا ہوگا کہ

بلحاظ موضوع ان کے دو ادوار ہیں۔ پہلے دور کے ناولوں میں ساری توجہ ہندوؤں کے معاشرتی مسائل کے حل پر ہے دوسرے دور میں زیادہ توجہ سیاسی اور اقتصادی مسائل کی طرف ہے۔ تاہم معاشرے کی اصلاح کی لگن اب بھی موجود ہے۔ چنانچہ ہر ناول میں کسی نہ کسی طرح بے جوڑ شادیوں کے مسائل۔ بیوگان کی شادی کا مسئلہ۔ مذہب کے نقلی دعویداروں کی حقیقت اور ایسے بہت سے مسائل ضمناً آ نکلتے ہیں۔ اس لحاظ سے پریم چند حقیقت نگار نہیں بلکہ نذیر احمد کی طرح مصلح ٹھہرتے ہیں۔۔۔۔ لیکن دونوں ناول نگاروں میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ پریم چند کا ہندوستان نذیر احمد کے ہندوستان سے کہیں زیادہ پیچیدہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کے ہاں سماجی مسائل کے ساتھ سیاست خود بخود آ موجود ہوتی ہے۔ سرسید کے زمانے میں نظریاتی اختلافات تو موجود تھے۔ لیکن کم از کم نظریات اور اختلافات واضح تھے۔ یعنی ایک گروہ یہ سمجھتا تھا کہ ہمارے نجات سرسید کے خیالات کے ذریعے ہی ہو سکتی ہے۔ اور دوسرے گروہ کا خیال تھا کہ وہ مسلمانوں کو تباہی کی طرف لے جا رہے ہیں لیکن اتنی بات طے تھی کہ انگریز کا تسلط مضبوط ہو چکا ہے اور انہیں نکال باہر کرنا ممکن نہیں۔ اس کے برخلاف پریم چند کا دور حرکت اور ہنگامے کا دور تھا جس میں بھانت بھانت کا نظریہ سنائی دیتا تھا۔ ہندو مسلم اتحاد، مذہبی مناقشات، کانگرس مسلم لیگ، کانفرنسیں۔ بلوے، تشدد، عدم تشدد۔ انگریزوں کی مخالفت حمایت، بغاوت، جمہوریت۔۔۔۔ غرض قسم قسم کے نعرے سنائی دیتے تھے۔ اور نظریے پیش کئے جاتے تھے۔ سیاست کے ساتھ ساتھ ملک کے اقتصادی نظام میں بھی انقلاب آ رہا تھا۔ آہستہ آہستہ جاگیردار کی جگہ

صنعت کا رہے رہا تھا۔ ملک کی چھوٹی چھوٹی صنعتیں تباہ ہو رہی تھیں۔ پیداوار سستے داموں باہر جا رہی تھی اور وہاں سے مصنوعات کی شکل میں کئی گنا زیادہ قیمت پر واپس آ رہی تھی اس سے ملک میں اقتصادی بدحالی بڑھتی جاتی تھی۔ پریم چند کے ناولوں میں یہ سارے مسائل جھلکیاں دکھاتے ہیں اس لئے ان کے ناولوں کو ہندوستان کی سیاسی اور معاشرتی ہلچل کی سچی تصویریں قرار دینا چاہیئے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند حالات کے ساتھ ساتھ اپنے نظریات میں کچھ نہ کچھ تبدیلیاں کرتے رہتے تھے اور ہر اہم تحریک سے کچھ عرصے کے لئے متاثر ہو جاتے تھے۔ وہ کسی تحریک کا الگ ہو کر مشاہدہ کرنے کی بجائے اس کے جوش و خروش میں بہہ جاتے تھے۔ مثلاً جب گاندھی کی زیادہ شہرت ہوئی تو وہ گاندھی کے اصولوں کو پیش کرنے لگے۔ جب کانگرس میں گاندھی کے مخالفین ابھرنے لگے تو انہوں نے بھی عدم تشدد وغیرہ کو ناقابل عمل سمجھنا شروع کر دیا۔ جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو اس میں شامل ہو گئے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں غیر جانبدار حقیقت نگاری کم اور مثالیت زیادہ ہے۔ پورا ناول تو ایک بھی نہیں، البتہ ان کے بیشتر ناولوں کے بہت سے حصے ایسے ہیں جنہیں حقیقت نگاری کی عمدہ مثالوں کے طور پیش کیا جا سکتا ہے۔ حقیقت نگاری کے سلسلے میں انہوں نے ارتقا کی منزلیں طے کیں۔ ابتدا میں وہ موضوع کو پیش کرتے وقت ایسا اہتمام کرتے تھے کہ تمام مسائل آخر میں بخیر و خوبی حل ہو جاتے تھے اور بعد کے ناولوں بالخصوص گئو دان میں انہیں سنگین حقائق کا گہرا شعور حاصل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے مفاہمت پسندانہ نقطہ نظر ترک کر

دیا اور ناول کا اختتام فطری انداز میں کیا۔

پریم چند حالانکہ مثالیت پسند ناول نگار ہیں لیکن یہ واضح نہیں ہوتا کہ وہ کس قسم کا معاشرہ وجود میں لانا چاہتے ہیں اور اس کے بنیادی خط و خال کیا ہیں؟ یہ تو طے ہے کہ وہ مظلوم طبقے کے ساتھ انصاف کے خواہاں ہیں خصوصاً کسانوں اور مزدوروں کے لئے لیکن صحیح اندازہ نہیں کیا جاسکتا کہ ان کا مثالی معاشرہ ہندو مت کے اصلاح شدہ عقائد پر مبنی ہوگا یا اشتراکیت کے اصولوں کو اساس بنائے گا؟ اس سلسلے میں نقادوں کے درمیان بھی اختلاف رائے ہے۔ کچھ نقاد انہیں ترقی پسند ماننے کو تیار نہیں ہیں۔ مگر بعض کی رائے ہے کہ آخری چند برسوں میں وہ باقاعدہ ترقی پسند ہو گئے تھے۔ اگر رائے ان کے ناولوں سے قائم کی جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جہاں انہیں مذہب کی بہت سی باتوں سے اختلاف پیدا ہو گیا تھا۔ وہیں وہ ترقی پسندوں سے بھی پوری طرح متفق نہیں تھے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شروع میں وہ محض پرانی اقدار کا احیا چاہتے تھے لیکن بعد میں انہیں بہت حد تک ترقی پذیر اور حرکی قوتوں کا شعور حاصل ہو گیا تھا۔

ان کے اکثر ناولوں میں ایک خامی نظر آتی ہے جو مفاہمت پسندی کی وجہ سے در آئی ہے۔ وہ "ہوتا ہے" سے زیادہ "ہونا چاہیئے" کو مدِ نظر رکھتے ہیں یعنی ارد گرد کی زندگی کو قرطاس پر منتقل کرنے کی بجائے اپنے ذہن کی مثالی دُنیا کو پیش کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ یہ رویہ حقیقت پسند ادیب کا نہیں جو بہر صورت "ہوتا ہے" کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔ کسی خیالی معاشرے کی مصوری کرنے والا ادیب مثالیت پسند یا رومانی ہو' ہے مگر پریم چند کو نہ پورے طور پر مثالیت پسند کہا جا سکتا ہے نہ رومانی اور نہ حقیقت پسند۔ ان کے نقطہ نظر کو "مثالی حقیقت

پسندانہ" کی ترکیب سے ظاہر کیا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ ان کے تمام ناولوں میں بہت سے ایسے ٹکڑے موجود ہیں جن میں حقیقی زندگی اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ بعینہ موجود ہے۔ مگر تقریباً ہر ناول میں اختتام تک پہنچتے پہنچتے وہ واضح طور پر ہوتا ہے" سے منحرف ہو کر مثالیت پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بیشتر ناولوں کے اختتام ناقص ہیں۔ علی عباس حسینی نے ان کے اکثر ناولوں کے بارے میں یہی رائے دی ہے مثلاً بازارِ حسن کے متعلق لکھتے ہیں۔

" ہمیں اس کے نتیجے سے بھی اتنا ہی اختلاف ہے جتنا کہ بیوہ کے انجام سے"

پریم چند نے صرف اپنی آخری چند تحریروں اور ناولوں میں صرف گئودان کے اختتام میں حقیقت پسندی کا مظاہرہ کیا ہے

اسی طرح پریم چند میں ایک اور خامی بھی بتائی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ان کے بعض ناولوں کے موضوعات اور کردار ہنگامی نوعیت کے ہیں۔ علی عباس لکھتے ہیں۔

"کسانوں اور ان کے لیڈروں کے کردار ہمیشہ زندہ رہنے والی چیزیں نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ کچھ ہی دنوں کے بعد سیاسی نظام بدل جائے اور دیہاتی اور شہری زندگی دوسرے ڈھانچے میں ڈھال دی جائے۔ ایسی حالت میں پریم چند کے ناول محض تاریخی چیز ہی بن کر رہ جائیں گے"

اسی سے ملتی جلتی رائے ڈاکٹر احسن فاروقی کی ہے لیکن علی عباس حسینی اپنی بات کو ٹھیک سے پیش نہیں کر سکے۔ اس لئے کچھ مبہم سی رہ

گئی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایک نظام کے ختم ہو جانے سے اس کے ماتحت وجود میں آنے والا ادب بھی ختم ہو جاتا ہے یا ادب سیاسی اور سماجی نظاموں سے زیادہ دیرپا ہوتا ہے؟ یہ کسے معلوم نہیں کہ رچرڈسن یا جین آسٹن یا ڈکنز کا معاشرہ موجودہ معاشرے سے بالکل مختلف تھا اور اس دور کا سیاسی نظام بھی الگ تھا۔ پھر ان کے ناول آج بھی دلچسپی سے کیوں پڑھے جاتے ہیں؟ وجہ یہ ہے کہ جب ہم ان ناولوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ دور زندہ ہو کر اپنی تمام خصوصیتوں اور دلچسپیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ہمیں پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں لوگ کس طرح بسر اوقات کرتے تھے؟ کیا سوچتے تھے؟ کیا پہنتے تھے؟ ان کے مصائب اور خوشیاں ہمیں معلوم ہوتی ہیں۔ جس طرح ہم تاریخ سے سبق حاصل کرتے ہیں اور ماضی کے واقعات ہمارے لئے مشعل راہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہم ان ناولوں سے ماضی کے بارے میں بہت کچھ جان کر مستقبل کو بہتر بنا سکتے ہیں۔ ہمیں ان ناولوں میں پرانا دور زندہ ملتا ہے۔ جیسے کسی نے ہمیں دو صدیاں پہلے کے انگلستان میں بھیج دیا ہو۔ ان میں وہ حظ ملتا ہے جو زندہ جاوید ادب کا خاصہ ہے۔ گویا وہ ناول بہت اہم ہے جو اپنے دور کو زندہ کر کے محفوظ کر جائے۔ علی سردار جعفری نے علی عباس حسینی کی مذکورہ بالا رائے کا جواب ان لفظوں میں دیا ہے:

"یہ عجیب و غریب منطق ہے۔ ظاہر ہے کردار کسی عہد کے بھی ہوں کسی نہ کسی طبقے سے ضرور تعلق رکھتے ہیں اور حسینی صاحب کی منطق سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ غلام رکھنے والے

آقاؤں، جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کے کرداروں میں ابدیت ہو سکتی ہے لیکن کچلے ہوئے افسانوں کے کرداروں میں ابدیت نہیں ہو سکتی کیونکہ نظام بدل جاتا ہے لیکن وہ اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ نظام کی تبدیلی کے ساتھ کچلے ہوئے انسان ہی نہیں کچلنے والے بھی چل بستے ہیں اور محض تاریخی چیز بن کر رہ جاتے ہیں۔ پھر ان میں ابدیت کہاں سے آجاتی ہے،،

حقیقت یہ ہے کہ فنی لحاظ سے جو ناول اچھا ہوگا وہ زندہ رہے باقی سب مٹ جائیں گے۔ مثلاً امراؤ جان ادا کو دیکھیے۔ اس میں اودھ کے ایک خاص زمانے کا ماحول دکھایا گیا ہے جو اب ختم ہو چکا ہے مگر ناول آج بھی زندہ ہے۔ یہی کیفیت فردوس بریں کی ہے۔ اسمٰعیلیوں کی جنّت کو مٹے ہوئے صدیاں بیت گئیں لیکن فردوس بریں میں جب ہم اس زمانے کو چشم تخیل سے زندہ دیکھتے ہیں تو متاثر ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے سوال محض یہ ہے کہ پریم چند نے فنی لحاظ سے کامیابی حاصل کی ہے یا نہیں؟

پریم چند کے ناولوں کے پلاٹ بہت محدود ٹکنیک کے مطابق تیار کئے گئے ہیں۔ پلاٹ کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ بعض ایسے ہیں جن میں واقعات سیدھے سادے طریقے سے پیش کر دیے جاتے ہیں۔ ان میں ایک واقعہ شروع ہوتا ہے وہ دوسرے واقعے کو جنم دیتا اور دوسرا تیسرے کو حتّیٰ کہ واقعات کی اسی ترتیب کے مطابق خاتمہ آجاتا ہے۔ ایسے پلاٹ خطِ مستقیم کی شکل رکھتے ہیں۔ انہیں سادہ پلاٹ بھی کہا جاتا ہے۔ بعض

پلاٹ پیچیدہ اور مرکب ہوتے ہیں یعنی ان میں ایک واقعہ ایک سے زیادہ واقعات کو جنم دیتا ہے۔ ایسے ناولوں کے مرکزی پلاٹ میں بعض ضمنی پلاٹ بھی شامل ہو جاتے ہیں لیکن ان کا آپس میں کوئی نہ کوئی ربط ضرور ہوتا ہے۔ بعض ناولوں میں واقعات کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے اور کوئی مرکزی کردار زیادہ اہم ہوتا ہے۔ ایسے ناولوں کو عموماً آپ بیتی کے انداز میں لکھا جاتا ہے یا سوانح عمری کے طرز پر۔ یعنی یا تو کردار صیغۂ واحد متکلم میں واقعات بیان کرتا چلا جاتا ہے یا کوئی راوی مرکزی کردار پر روشنی ڈالتا چلا جاتا ہے پریم چند کے ناولوں کے پلاٹ دو قسم کے ہیں۔ سادہ واقعاتی اور مرکب واقعاتی۔ کرداری ناولوں کا انہوں نے کوئی تجربہ نہیں کیا۔ کردار نگاری ان کا خاص میدان بھی معلوم نہیں ہوتا۔ انہیں اپنا مقصد زیادہ عزیز ہوتا ہے۔

ان کے پہلے دور کے ناولوں کے پلاٹ سادہ ہیں اور بعد کے ناولوں میں پلاٹ مرکب ہیں۔ بیوہ، نرملا، جلوۂ ایثار، غبن وغیرہ کے پلاٹ سادہ اور چوگان ہستی، پردۂ مجاز، میدان عمل اور گئودان کے پلاٹ مرکب ہیں پہلے دور کے ہر ناول میں پریم چند نے کسی ایک طبقے کے مسائل کو پیش کیا ہے مگر دوسرے دور کے ہر ناول میں ایک سے زیادہ طبقوں کی عکاسی کی گئی ہے اس لئے فن کا تقاضا یہ ہے کہ پہلے دور کے ناولوں کے پلاٹ سادہ ہوں اور دوسرے دور کے مرکب۔ سادہ پلاٹ کے مقابلے میں مرکب پلاٹ کو نبھانا مشکل ہوتا ہے۔ پریم چند بھی اس میں عموماً ناکام رہتے ہیں البتہ ان کے بعض سادہ پلاٹ کامیاب ہیں۔ مثلاً نرملا کا سادہ پلاٹ کامیاب ہے۔ مگر چوگان ہستی میں ایک اندھے بھکاری سورداس کی سرگزشت کے متوازی ونے سنگھ اور صوفیہ کی کہانی بھی ہے اور ان دونوں میں ربط

کامل موجود نہیں ۔ پردۂ مجاز کے دونوں قصے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں اور دونوں یکساں اہمیت کے حامل ہیں ۔ معلوم نہیں ہوتا کونسا قصہ مرکزی ہے اور کونسا ضمنی ؟ اس طرح گئودان کے پلاٹ میں گوبر اور ہوری کے قصے غیر مربوط ہیں ۔ صرف یہ کوشش کی گئی ہے کہ ہوری کے واقعات کے ضمن میں دیہاتی زندگی اور گوبر کے واقعات کے ماتحت شہری زندگی کی عکاسی کی جائے ۔

اردو ناول میں پلاٹ کی اوپر بیان کی ہوئی اقسام نذیر احمد سے ہی رائج ہوگئی تھیں ۔ البتہ امراؤ جان ادا ایک نیا تجربہ تھا ۔ اور آپ بیتی کے انداز میں لکھا گیا تھا ۔ پریم چند نے اس قسم کا کوئی پلاٹ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی ۔ آپ بیتی کے انداز میں ناول لکھنے والا کرداروں میں زیادہ دلچسپی رکھتا ہے اس کے مقابلے میں پریم چند کی تمام تر دلچسپی موضوع سے وابستہ ہوتی ہے ۔ موضوع کو پیش کرنے کے لئے وہ واقعات اختراع کرتے ہیں مگر واقعات عموماً تسلی بخش نہیں ہوتے بلکہ ان میں سنسنی خیزی یا حادثات کا زیادہ عمل دخل ہوتا ہے اس میں شک نہیں کہ ناول کے واقعات عموماً زندگی کے واقعات سے کسی قدر ہٹے ہوتے ہیں یا یوں کہنا چاہیئے کہ زندگی کے معمولی واقعات سے قدرے بلند ہوتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدرے غیر معمولی واقعے کو غیر فطری واقعے میں بدل دیا جائے ۔ پریم چند سے یہ غلطی عموماً سرزد ہوئی ہے ۔ پردۂ مجاز کے واقعات کو لیجئے ۔ ناول کی کڑیاں ملانے کے لئے بار بار مسئلۂ تناسخ کا سہارا لینا پڑا ہے ۔ اسی طرح اپنے مقصد کو پورا کرنے کے لئے وہ کرداروں کو اکثر اپنے راستے سے ہٹا دیتے ہیں ۔ چنانچہ اکثر کردار یا تو اچانک مرجاتے

ہیں یا خود کشی کر لیتے ہیں۔

ای۔ ایم۔ فورسٹر نے لکھا ہے۔

"کیا افسانوی ادب کے لئے کوئی ایسا ڈھانچا نہیں بنایا جا سکتا جو زیادہ منطقی نہ ہو لیکن اس کے مزاج کے مطابق ہو"

یہ سوال بڑا اہم ہے۔ زندگی میں عموماً ایک واقعے کی کڑی دوسرے نہیں ملتی۔ انسانی زندگی میں زیادہ تر ایک آزاد تسلسل کارفرما ہوتا ہے مگر ہمارے ناول نگار واقعات کی کڑیاں ملانا ضروری سمجھتے ہیں جو کسی قدر غیر فطری بات ہے اسی لئے اپنی بعض کوتاہیوں کے باوجود کرداری ناول کو زیادہ فطری بنایا جا سکتا ہے۔

پریم چند کے ناول بھی ضرورت سے زیادہ غیر فطری ہو جاتے ہیں۔ اور انہوں نے زندگی کے اس آزاد تسلسل کو کہیں مدنظر نہیں رکھا جس کی نشان دہی فورسٹر نے کی ہے اور یہی کیفیت اردو کے دوسرے ناول نگاروں کی ہے۔

ساخت کے لحاظ سے پلاٹ کی دو قسمیں ہیں (۱) ڈھیلا اور (۲) گٹھا ہوا اوّل الذکر میں متعدد قسم کے واقعات ایک ہی شخص سے متعلق ہوتے ہیں اور ان میں کوئی خاص لگاؤ نہیں ہوتا۔ دوسرے میں ایک واقعہ دوسرے سے اس طرح منسلک رہتا ہے۔ جیسے ایک مشین کے دو پُرزے

اچھے پلاٹ میں عموماً توازن ترتیب اور ہیئت کا خاص خیال رکھا جاتا ہے اور ساتھ ہی پلاٹ کو کسی قدر لچکدار بھی بنا دیا جاتا ہے ورنہ مکمل طور پر گتھا ہوا پلاٹ محض ریاضی کا فارمولا بن کر رہ جائے گا۔ اسی لئے اچھے ناولوں کے پلاٹ میکانکی نہیں ہوتے کسی ناول میں پلاٹ کا محض گتھا ہوا ہونا کوئی خوبی کی بات نہیں۔ ضروری بات یہ ہے کہ پلاٹ کا مجموعی تاثر نہ بگڑے۔ پریم چند کو پلاٹ کی تعمیر کا کچھ زیادہ سلیقہ نہیں آتا۔ ان کے پلاٹ اکثر ڈھیلے ڈھالے ہوتے ہیں۔ ان میں اکثر غیر ضروری ضمنی واقعات آجاتے ہیں۔ واقعات میں ربط بسا اوقات مصنوعی ہوتا ہے۔ بعض اوقات واقعات غیر ضروری معلوم ہونے لگتے ہیں۔ فیض احمد فیض لکھتے ہیں۔

"وہ ناول کی بناوٹ سے اچھی طرح واقف نہیں۔ ان کے ناول میں کہانی تو ہوتی ہے لیکن نہ تو وہ اس میں توازن قائم رکھ سکتے ہیں نہ ڈھنگ کا پلاٹ بنا سکتے ہیں محض کہانی کا بیان کر دینا توکوئی ایسا کمال نہیں۔ جب تک اس میں ایک ارادی صنعت ایک جچا تلا ڈیزائن یا نقشہ موجود نہ ہو۔ چنانچہ پریم چند کے ناول اس لحاظ سے بہت ہی ڈھیلے اور بے ڈول سے دکھائی دیتے ہیں

اسی بات کو آغا عبدالحمید نے یوں تحریر کیا ہے:

پریم چند قصے کی ترتیب میں کچھ بہت دسترس نہیں رکھتے۔ وہ پلاٹ کی تعمیر شرر کی طرح نہیں کر سکتے۔ بناوٹ کے لحاظ سے ان کے ناولوں میں کوئی تنوع اور جدت نہیں۔ ان کے ناول بہت غیر مربوط

اور غیر منظم ہوتے ہیں اور بعض اوقات تو وہ مختصر افسانوں کا ایک سلسلہ بن کر رہ جاتے ہیں جن کا تسلسل بھی بڑا مصنوعی قسم کا ہوتا ہے"

پلاٹ کے لحاظ سے ان کے تین ناول[1] اہم قرار دیے جاتے ہیں۔ گئودان، گوشہ عافیت اور چوگان ہستی۔ لیکن یہ پلاٹ بھی ناقص ہیں، گئودان میں گوبر اور ہوری کی کہانیاں ایک دوسرے سے پوری طرح مربوط نہیں ہوتیں۔ اندر ناتھ مدان نے ٹھیک کہا ہے"

"دو الگ الگ موضوع ہیں جو دو نمایاں معاشرتی طبقوں سے متعلق ہیں پیش کئے گئے ہیں مگر ان میں کوئی ناسیاتی ربط نہیں"

تاہم اس ناول کا پلاٹ اس لحاظ سے بہتر ہے کہ اس میں وہ ناقابل یقین واقعات موجود نہیں جو پریم چند کے دوسرے ناولوں میں عام ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے گئودان کے پلاٹ کی بعض خامیوں کی طرف یوں اشارے کئے ہیں۔

"اس میں تین خاص پلاٹوں کے سلسلے بہت ہی سطحی طریقے پر ایک دوسرے سے متعلق ہیں اور اس لئے مل جل کر کوئی مکمل نقشہ نہیں بناتے۔ اس میں اتحاد مقصد اور اتحاد اثر نہیں رہ جاتا معلوم ہوتا ہے کہ اعلیٰ اور اوسط طبقے کو بلا ضرورت لایا گیا ہے اگر محض دیہاتیوں ہی کو اس ناول میں جگہ دی جاتی تو یہ فن پارہ بہتر ہوتا اور اس کی ایک خاص ڈرامائی فضا ہوتی ..... اسی

---

[1] یہاں میدان عمل کا ذکر عمداً چھوڑ دیا گیا ہے۔ کیونکہ اس پر الگ مضمون لکھا گیا ہے۔

ناول میں وہی عنصر زیادہ نمایاں ہیں جو مختصر افسانہ نگاری سے متعلق ہیں۔ اس کے سب سے زیادہ دلچسپ حصّے اپنی جگہ پر مکمل ہیں اور آگے پیچھے سے بالکل الگ۔ مثلاً رائے صاحب کے یہاں دسہرے کا جشن، جنگل میں مہتا اور مالتی کی ایک ایثار کی دیوی سے ملاقات خورشید کا دیہاتیوں کو کبڈی کھلانا مسز کھنّا کا اپنے خاوند کی مرمت کرنا۔ یہ اور اس طرح کے بہت سے واقعات اگر ناول سے اٹھالیئے جائیں جب بھی اس کی ساخت میں کوئی فرق نہ ہوگا۔ اور نہ ہی قصّہ مبہم ہو جائے گا۔ ہوری اور اس کے لڑکے گوبر کے واقعات مسلسل ہیں۔ مگر اس سلسلے کو نفسیاتی اور منطقی بنانے کی پریم چند نے کوئی کوشش نہیں کی"

چوگانِ ہستی پریم چند کا ضخیم ترین ناول ہے۔ اور ایک ہزار صفحات پر مشتمل۔ اس میں بھی دو قصّے ہیں۔ ایک پانڈے پور کے بھکاری سورداس کا قصّہ اور دوسری ونے سنگھ اور صوفیہ کی کہانی۔ سورداس کی کہانی قاری کی توجہ کو جذب کر لیتی ہے اور دوسرا قصّہ پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ یہ دونوں کہانیاں آخر میں اس وقت مل جاتی ہیں۔ جب ونے پانڈے پور کی تحریک میں شامل ہو کر خودکشی کر لیتا ہے۔ ونے اور صوفیہ کے قصّے کی ارتقائی کڑیاں کہیں کہیں شکستہ نظر آتی ہیں۔ مثلاً صوفیہ ایک ڈرامائی اور اتفاقی حادثے کے نتیجے میں ونے سنگھ کے گھر پہنچ جاتی ہے۔ یہ واقعہ ہیرو اور ہیروئین کے ملاپ کے لئے مصنف کی بے چینی کو بے نقاب کر دیتا ہے۔ گویا یہ ناول بھی پریم چند کے دوسرے ناولوں کی طرح اتفاقی

اور ناقابل یقین واقعات سے مل کر بنا ہے ۔ اس کے بارے میں آلِ احمد سرور لکھتے ہیں ۔

"چوگان ہستی کا پہلا حصّہ تو پلاٹ کے لحاظ سے درست ہے ۔ مگر دوسرا حصہ ضرورت سے زیادہ طویل ہے ۔ بعض اوقات غیر ضروری اور شاعرانہ انصاف کا غیر فنکارانہ اظہار معلوم ہوتے ہیں ۔ قاری کے تجسس کو مطمئن کرنے کے لئے بعض سنسنی خیز واقعات بھی شامل کر دیئے گئے ہیں جو ناول کے قماش میں پوری طرح جنے نہیں بلکہ الگ نظر آتے ہیں ۔"

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ پریم چند دہرے اور پیچیدہ پلاٹ بنانے میں زیادہ کامیاب نہیں رہتے ۔ البتہ ان کے اکہرے پلاٹ نسبتاً بہتر ہیں ۔ جن میں قاری توجہ کے انتشار سے بچ جاتا ہے ۔ اور پریم چند مصنوعی ربط اور غیر ضروری ضمنی واقعات سے ۔

جن ناولوں میں واقعات میکانکی ہوتے ہیں ان میں کردار بہت کم زندہ رہ سکتے ہیں ۔ واقعات کی کڑیاں ملانے کے لئے کرداروں کو تبدیل کرنا یا راستے سے ہٹانا پڑتا ہے ۔ دونوں طریقے غیر فطری ہیں ۔ روزمرہ زندگی میں انسان بنیادی عادتوں کو صرف اسی صورت میں بدل سکتا ہے ۔ جب اثر انداز ہونے والی قوتیں بہت شدید ہوں ۔ ورنہ ذرا دیر کو ادھر اُدھر بھٹک کر پھر اپنی پرانی روش پر واپس آ جاتا ہے ناول نگار کو اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیئے کہ کسی اہم قوت کے اثر انداز ہوئے بغیر کردار کو بدل دینا غیر فطری ہے ۔ کہا جا چکا ہے کہ پریم چند کو سب سے زیادہ عزیز اپنا مقصد ہے ۔ اس لئے مقصد کے لئے ناول کو بھینٹ چڑھا دیتے ہیں

پھر ان پر داستانوں کے گہرے اثرات موجود ہیں جو ان کے لاشعور میں اس طرح پیوست ہے کہ انہیں جڑ سے اکھڑنا مشکل ہے۔ داستانوں کے واقعات بدلتے رہتے ہیں اور غیر یقینی ہوتے ہیں کیونکہ داستانوں کی فضا کسی طلسماتی دنیا کی ہوتی ہے اس لئے اس کے غیر یقینی واقعات کو تسلیم کرنے میں ہمیں تامل نہیں ہوتا۔ مگر ناول چونکہ ہماری دنیا کے واقعات پیش کرتا ہے اس لئے اس کے غیر یقینی اور مافوق الفطرت واقعات ناری کے اعتماد کو ختم کر دیتے ہیں اس لئے ان میں تعجب خیزی کم ہونی چاہیئے مگر پریم چند تعجب خیزی کو ختم نہیں کر سکتے البتہ ان کے تعجب خیز واقعات کرداروں کو ختم کر کے رکھ دیتے ہیں۔ چنانچہ ان کا ایک بھی ناول ایسا نہیں جس میں کرداروں کی قلب ماہیت نہ ہو جاتی ہوں یا وہ خودکشی نہ کر لیتے ہوں۔

ان کے کردار زندگی کے مختلف اور متنوع شعبوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ کسان، مزدور، زمیندار، جاگیردار، صنعت کار، افسر، ڈاکٹر، وکیل، پروفیسر ملازمین، طلبہ، بھکاری، سیٹھ، مہاجن، پنڈت، مولوی، لیڈر، طوائفیں، گھریلو عورتیں، آزاد خیال عورتیں۔ غرض ہر طرح کے کردار موجود ہیں۔ ان کے اکثر کردار ٹائپ یا نوعی کردار ہوتے ہیں۔ یعنی کسان۔ کسانوں کا نمائندہ ہے اور زمیندار، زمینداروں کا وغیرہ۔ بعض اوقات ان میں کچھ انفرادیت ہوتی ہے۔ مگر اکثر اوقات وہ علامت کا درجہ ہی حاصل کر پاتے ہیں۔ ان کے بعض کردار محض ناموں سے پہچانے جاتے ہیں۔ عمل کے لحاظ سے ان میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ مثلاً ایک ہی قسم کا امیر یا زمیندار جو انگریزوں کی طرح رہتا ہے۔ حکام کی اطاعت کرتا ہے اور اپنے ماتحتوں یا ملازموں کا کوئی خیال نہیں رکھتا۔ اسی طرح ہیروئنیں ہیں جیسے سمن۔ پریما۔ سکھدا۔ مالتی

جن کے ظاہر میں کچھ اختلاف ہے لیکن ہے وہی ایک سیرت جو کئی کئی زاویوں سے دیکھی گئی ہے۔

پریم چند کے کردار زیادہ تر مثالی ہیں یعنی نیکی یا بدی کے مجسمے۔ بعض کردار ایسے ہیں جو فوق البشری طاقت کے ساتھ اپنی راحت و آرام کو لات مار کر کسانوں اور مزدوروں کی ہمدردی میں نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ اس لئے انہیں گھر کے افراد، احباب، دشمن، سرکار غرض سب سے ٹکرانا پڑتا ہے وہ ہر قسم کی تکالیف برداشت کرتے ہیں اور آخر کار اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اس قسم کے کرداروں میں پریم شنکر (گوشہ عافیت) زہرہ (غبن) امر کانت (میدان عمل) وغیرہ آتے ہیں۔ بعض مثالی کردار محض اس حد تک مختلف ہیں کہ وہ تمام کوششوں کے باوجود ناکام رہتے ہیں۔

پریم چند ہر ناول میں کوئی نہ کوئی آدرشی کردار ضرور رکھتے ہیں۔ یہ دو متحارب گروہوں میں صلح کرانے کا کام آتا ہے یا مظلوم طبقے کا حامی ہوتا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ ایسا کردار محض کٹھ پتلی ہے اور ناول نگار اُسے جدھر چاہتا ہے موڑ دیتا ہے۔ یہ آدرشی کردار کبھی تو پریم چند کے نقطۂ نظر کو ظاہر کرتے ہیں اور کبھی ان کی ناآسودہ خواہشات کی تکمیل کرتے نظر آتے ہیں۔ امرت رائے (ہم خرما و ہم ثواب) پرتاپ چندر (جلوۂ ایثار) بٹھل داس (بازارِ حُسن) پریم شنکر (گوشۂ عافیت) سورداس (چوگان ہستی) چکر دھر (پردۂ مجاز) امر کانت (میدان عمل) ایسے کردار ہیں جو مصنف کے مقاصد اور نظریات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہتے۔ البتہ امرت رائے سے لے کر امر کانت تک کے آدرشی کرداروں کے ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو

یہ واضح ہو جاتا ہے کہ پریم چند کے اپنے خیالات کا ارتقا کس نہج پر ہوا۔ گویا یہ پریم چند کے اپنے کردار کی بدلتی ہوئی شکلیں ہیں اور ان میں ان کے ذہن کی ساری تبدیلیاں ڈھونڈی جا سکتی ہیں۔

پریم چند نے اگرچہ امیر، متوسط اور غریب تینوں طبقوں سے کردار اخذ کئے ہیں، تاہم وہ غریب کسانوں کے کرداروں کو زیادہ کامیابی سے پیش کر سکے ہیں انہوں نے دیہات کی زندگی کا زیادہ مشاہدہ کیا تھا۔ ان کے دیہاتی کردار عموماً انفرادیت لیئے ہوئے ہیں اور اپنی چھوٹی چھوٹی خوشیوں۔ غموں۔ مصیبتوں، رسموں اور عادتوں کے ساتھ چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہ کردار واقعی زندہ کردار کہلانے کے مستحق ہیں۔ مگر افسوس ایسے کردار پر وہ پوری توجہ مرکوز نہیں کرتے اور انہیں بہت کم مدت کے لیئے سامنے لاتے ہیں ورنہ ہمارے ادب کو کئی زندہ کردار مل جاتے۔ طبقہ امرا کے کردار کمزور ترین ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند اس طبقے کی زندگی سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتے۔ متوسط طبقے کے بعض کردار بڑے جاندار ہیں۔ یہ طبقہ یا تو طبقہ امرا کو استحصال میں مدد دیتا ہے یا خود استحصال کا شکار رہتا ہے۔ اس طبقے میں سماجی اور اقتصادی حالات کی وجہ سے جو کمزوریاں راہ پا جاتی ہیں انہیں پریم چند نے دقت نظر سے نمایاں کیا ہے۔ چنانچہ متوسط طبقے کی تمام منافقت، ریاکاری اور تصنع ان کے ناولوں میں موجود ہے۔

ان کے ناولوں میں مردانہ کردار بہت جگہ عورتوں کی رہنمائی کے محتاج نظر آتے ہیں۔ یا واقعات کی رفتار سست پڑنے لگتی ہے تو کسی زنانہ کردار کے عمل کی وجہ سے پھر دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔

ان مباحث سے یہ واضح ہو گیا ہو گا کہ پلاٹ کی طرح کردار نگاری سے

بھی پریم چند کو بطورِ خاص کوئی دلچسپی نہیں ۔ انہوں نے ایسے کردار کم و بیش کئے ہیں ۔ جو ناول ختم کرنے کے بعد بھی ہمیں پوری طرح یاد رہیں ۔ کرداروں میں دھندلا پن زیادہ ہے ۔ وہ پوری روشنی میں ہمارے سامنے نہیں آتے ان کی عموماً کوئی مستقل حیثیت نہیں ہوتی ۔ وہ بہت جلد داخلی انقلاب سے دوچار ہو جاتے ہیں جہاں پریم چند واقعات میں الجھ جائیں اور باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہ پائیں وہاں کردار کو خودکشی کروا دیتے ہیں یا قلب ماہیت ۔ پریم چند کے ناولوں میں جو خوبیاں موجود ہیں ان کا تعلق خارج کے مشاہدے سے ہے ۔ وہ لوگوں کی نفسیات کا زیادہ وسیع اور گہرا علم نہیں رکھتے ۔ جہاں کسی واقعے کا کردار پر جذباتی ردِ عمل دکھانا ہو، وہاں وہ کبھی کبھار ہی کامیاب رہتے ہیں ۔ عموماً فرد جب ہجوم میں مل جاتا ہے تو ان کے بیانات جاندار ہو جاتے ہیں ۔ جلسے جلوس میں عوام کے جوش و خروش اور کورانہ تقلید کی مصوری خوب کرتے ہیں ۔ منظر کشی کا انہیں کچھ زیادہ شوق نہیں کسی منظر کو پیش کرنے کے لئے محض چند جزئیات کا انتخاب کر لیتے ہیں ۔ جس سے سارا منظر سامنے آ جاتا ہے ۔ منظر کی غیر ضروری اور طویل تفصیلات سے وہ کوئی غرض نہیں رکھتے ۔

ان کی مکالمہ نویسی اور زبان و بیان کے بارے میں خاصی اختلافی آرا سامنے آتی ہیں بعض نقاد یہ کہتے ہیں کہ وہ ان پڑھ اور پڑھے لکھے کرداروں کی زبان میں فرق کرتے ہیں ان کے ہاں دیہاتی اور شہری کرداروں کے مکالمات کا انداز مختلف ہے ۔ وہ مولوی اور پنڈت کی گفتگو کو مختلف انداز کے ذخیرہ لفظی کے ذریعے پیش کرتے ہیں ۔ گویا ان کے مکالمات کردار کے ماحول ۔ مزاج اور سوجھ بوجھ کے مطابق ہوتے ہیں ۔ مگر یہ بات پوری

طرح درست نہیں۔ بظاہر ان کے ناولوں میں بہت جگہ احساس ہوتا ہے کہ دیہاتی زبان کا استعمال عموماً حضور کو مجبور کہنے اور اسی طرح کے دو چار الفاظ تک محدود ہے۔ اس کے علاوہ کسی ایک کردار کے بہت سے مکالموں کو جمع کیا جائے تو ان میں نمایاں فرق ہوگا۔

پریم چند نے اُردو ناول کو معاشرتی مسائل کے بھی اپنے ناولوں میں برابر کا شریک رکھا۔ اُردو ناولوں میں شہر کی مرقع کشی موجود تھی۔ پریم چند نے دیہاتوں کی زندگی کو پیش کیا۔ دیہاتی مسائل اور دیہاتی عوام سے متعلق ان کی نظر وسیع اور مشاہدہ عمیق ہے۔ انہوں نے جو کچھ لکھا ذاتی تجربے کی بنا پر لکھا سنی سنائی باتوں پر اعتماد نہیں کیا۔ انہوں نے ادب کو ماضی کا عکاس بنانے کی بجائے حال کی آواز بنایا۔ ان کے ناولوں میں بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کا سارا ہندوستان زندہ ہوگیا ہے۔ مگر افسوس یہ ہے کہ اتنی ساری خوبیوں کے ہوتے ہوئے افسوس انہوں نے ٹکنیک کی طرف سے کچھ بے پروائی برتی ہے۔ گویا ایک اچھے ناول کا خام مواد ان کے ہاں موجود ہے لیکن اس کی مدد سے اُنہوں نے کوئی عظیم الشان ناول نہیں لکھا۔

پریم چند کا ایک ناول میدانِ عمل

پریم چند کا ناول میدان عمل ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۲ء کے درمیان لکھا گیا ۱۹۳۲ء میں "کرم بھومی" کے نام سے ہندی میں چھپا۔ اردو میں پریم چند کی وفات سے کچھ عرصے پہلے مکتبہ جامعہ دہلی نے شائع کیا۔ میدان عمل کے ادبی مرتبے کا تعین کرنے کے لئے ضروری ہے کہ پریم چند کے دیگر ناولوں پر بھی ایک مختصر نظر ڈالی جائے۔ خصوصاً ان ناولوں پر جو میدان عمل سے پہلے لکھے گئے۔ صرف اسی طرح اندازہ ہو سکے گا کہ وہ میدانَ عمل میں فنی اور فکری لحاظ سے کس حد تک آگے بڑھے ہیں؟

میدان عمل سے پہلے کے ناولوں کو دو بڑے حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور کے ناول سماجی اور اصلاحی ہیں۔ جن میں ہندوؤں کے متوسط اور نچلے درجوں کے معاشرتی مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ سب سے پہلے انہوں نے پرتاپ چندر کے عنوان سے ایک ناول لکھا۔ یہ غالباً ۱۹۰۰ء کی بات ہے۔ مگر پریم چند نے اسے خود ہی قابل اشاعت نہ سمجھتے ہوئے شائع نہ کیا۔ اس کے بعد سرشار، شرر اور محمد علی طبیب کے انداز میں بنارس

کے ایک اخبار "آوازِ خلق" کے لئے قسط وار ایک ناول "اسرارِ معابد" کے نام سے لکھا مگر اُسے کبھی کتابی شکل میں شائع کرنے کا انہیں خیال نہ آیا۔ اس کے بعد ہم خرما و ہم ثواب، کشنا، جلوۂ ایثار، بیوہ۔ بازارِ حسن، نرملا۔ غبن وغیرہ شائع ہوئے۔ ان ناولوں میں آریہ سماج کی اصلاح مذہب کی تحریک سے متاثر ہو کر اس کے خیالات بیان کئے گئے ہیں اور یہ تحریک ہندوؤں کی بعض سماجی خرابیوں کی اصلاح کے لئے جو لائحۂ عمل تجویز کرتی تھی اُسے پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ بیوہ عورتوں کی شادیاں، جہیز، رسومات، بچپن کی شادیاں، بے جوڑ شادیاں اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل ان ناولوں میں موجود ہیں۔ ان میں بعض بالکل معمولی درجے کے ہیں۔ خصوصاً ابتدائی ناول یعنی اسرارِ معابد، ہم خرما و ہم ثواب وغیرہ کسی قسم کی انفرادیت سے عاری ہیں۔ ان کے واقعات اکثر داستانوں کی طرح غیر فطری ہیں۔ اور فضا بھی کچھ ماورائی سی ہو گئی ہے۔ کردار نگاری ناقص ہے اور زبان بعض جگہ مقفیٰ اور الجھی ہوئی ہے۔ البتہ ان ناولوں میں بازارِ حسن۔ نرملا اور غبن کو اہمیت دی جاتی ہے۔ اس دور کے ناولوں کے پلاٹ اکثر اکہرے ہیں اور ان میں کوئی تجربہ نہیں ملتا۔

دوسرے دور کے ناول:۔ چوگانِ ہستی۔ پردۂ مجاز، میدانِ عمل اور گئودان ہیں۔ آخری نامکمل ناول "منگل سوتر" ہے جو ساٹھ ستر صفحوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ ان میں سے بیشتر کا موضوع ہندوستان کے اس دور کے سیاسی مسائل ہیں۔ یہ زمانہ سیاسی لحاظ سے بڑا ہنگامہ خیز تھا۔ کانگرس اور مسلم لیگ کی سیاسی تحریکوں نے ملک بھر میں بیداری کی لہر دوڑا دی تھی۔ عدم تعاون۔ ہوم رول۔ خلافت وغیرہ کی تحریکیں شروع

ہوئیں جس نے برطانوی اقتدار کو ہلا کر رکھ دیا۔ یہی دور ہندوستان کے نئے جنگ۔ جبری بھرتی اور اس کے ساتھ اقتصادی بدحالی لایا۔ اسی دور میں ہندوستان کا اقتصادی ڈھانچہ بدلنا شروع ہوا۔ زراعت کی جگہ صنعت کا نیا نظام رائج ہونے لگا۔ گویہ یہ عبوری دور تھا۔ جس میں مسائل بڑی پیچیدہ شکل اختیار کر گئے تھے۔ پریم چند نے ہندوستان کے اس بدلتے ہوئے ڈھانچے کو اپنے ناولوں میں جگہ دی اور انہیں زندہ تاریخ کی حیثیت سے مستقبل کی نسلوں کے لئے محفوظ کر دیا۔ اس دور کے ناولوں کے پلاٹ دُہرے ہیں کیونکہ واقعات کا تقاضا یہی ہے۔ فنی لحاظ سے بھی انہوں نے بہت کچھ ترقی کی ہے۔ اس دور میں وہ پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ حقیقت پسند ہو گئے ہیں۔ لیکن ابھی پوری طرح حقیقت پسند نہیں ہوئے بلکہ آدرشش اور حقیقت کو ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں۔

"میدانِ عمل" میں اس دور کے دوسرے ناولوں کی طرح ہندوستان کے سیاسی حالات کو پس منظر بنایا گیا ہے۔ میدانِ عمل کا زمانہ تحریر سیاسی اعتبار سے بڑی ہلچل کا زمانہ تھا۔ کانگریس نے درجہ نوآبادیات کے موہوم مطالبے سے آگے بڑھ کر پہلی دفعہ کامل آزادی کا مطالبہ کیا تھا گاندھی ارون سمجھوتے کے بعد اگرچہ بظاہر کچھ سکون ہوگیا تھا مگر لوگ محسوس کرنے لگے تھے کہ جب تک محنت کش طبقہ آزادی کی اس جنگ میں شریک نہیں ہوگا اس وقت تک حصول مقصد دشوار ہے۔ چنانچہ اسی زمانے میں نوجوان طبقہ کسانوں اور مزدوروں کی تنظیم کی طرف مائل ہوا۔ اس وقت ہندوستان۔ بالخصوص یوپی کے کسانوں میں بڑی بے چینی پھیلی ہوئی

تھی۔ اجناس حد درجہ ارزاں تھے۔ چنانچہ فصلوں کی آمدنی سے وہ نہ تو لگان ادا کر سکتے تھے۔ اور نہ ہی اپنا پیٹ بھر سکتے تھے۔ افلاس، رسوم اور توہمات کے بار نے انہیں اتنا نحیف اور ناتواں بنا دیا تھا کہ وہ احتجاج بھی نہ کر سکتے تھے۔ پریم چند نے کسانوں کے ان مصائب کو بچشم خود ملاحظہ کیا تھا۔ کیونکہ وہ اس زمانے میں اکثر دیہاتوں کے دورے کیا کرتے تھے۔

شہری زندگی میں عجیب افراتفری کا عالم تھا۔ کہیں سیاسی ہنگامے تھے۔ کہیں ظلم و تشدد اور ہنگامی قوانین۔ کہیں ترقی پذیر اور متحرک قوتیں اور کہیں پرانا ساہوکارہ نظام اور مادی استحصال۔ میدان عمل میں ایک طرف شہری زندگی کی متحارب قوتیں ہیں تو دوسری طرف دیہاتی زندگی کی غربت اور مجبوری۔ علی عباس حسینی نے لکھا ہے۔

"اس ناول میں ساہوکارانہ زندگی کی خود غرضیاں۔ میونسپل کمشنروں کی ریاکاریاں، شہر کے غربا کی مجبوریاں۔ انگریز فوجیوں کی دراز دستیاں، ہردوار کے مہنتوں کی ہوس پرستیاں۔ دیہات کے کسانوں کی بے بسیاں۔ غرض زندگی کے بے شمار گوشوں سے نقاب اٹھائی گئی ہے"

مالک رام نے اس ناول کے موضوع کا تعین مندرجہ ذیل الفاظ کیا ہے۔

"درحقیقت اس ناول میں ہمارے پچھلے پندرہ سال کی تمام تحریکوں کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ کہیں اچھوتوں کے لئے مندروں کے دروازے کھل رہے ہیں۔ کہیں سیوا آشرم بن رہے ہیں کہیں لگان کی تخفیف کی تحریک ہے تو کہیں گرام سدھار کی

کوشش ہے۔ کہیں مزدوروں کی تنظیم ہے۔ تو کہیں ان کی
اقتصادی بہتری کے وسائل کا بیان ہے"۔

اس ناول کا نام اسی وجہ سے میدانِ عمل رکھا گیا ہے کہ اس کے بیشتر کردار ہندوستان کے اِس دور کے مسائل کو حل کرنے کے عملی جدوجہد کرتے ہیں گویا میدان ہندوستان ہے جسے ان کرداروں نے اپنے عمل کی جولاں گاہ بنایا ہے اور اپنے عمل سے ایک طرف نچلے طبقے کو اصلاح کا سبق دیا ہے تو دوسری طرف اپنے حقوق کے لئے سینہ سپر ہونے کی راہ دکھائی ہے۔ گویا کہنا یہ چاہتے ہیں کہ بدیشی حکومت سے اسی وقت کچھ حاصل کیا جا سکتا ہے، جب ہم خود اپنے حقوق کا تحفظ کر سکیں۔ پریم چند نے بعض سیاسی نظریات کی حد تک گاندھی کے خیالات سے واضح انحراف کیا ہے۔ پہلے وہ گاندھی کے فلسفۂ عمل کے مبلغ تھے۔ چوگان ہستی میں انہوں نے اس فلسفے کو پیش کیا تھا۔ مگر شیورانی کی کتاب "پریم چند گھر میں" سے معلوم ہوتا ہے کہ اب وہ اسے منافقت پر مبنی سمجھنے لگے تھے۔ چنانچہ اس دور ایسے کردار موجود ہیں جو واضح طور پر عدم تشدد کی پالیسی کو ترک کر کے تشدد پر اُتر آتے ہیں۔ تاہم ایسے واقعات بھی ہیں جن میں گاندھی کے حربوں کو اپنایا گیا ہے۔ مثلاً بھوک ہڑتال، دھرنا بٹھانا وغیرہ گاندھی ہی کا طریق کار تھا۔

قوم کی بیداری اور ترقی کے لئے بعض مسائل کا حل بھی اس ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً سیاسی بیداری کے لئے تعلیم بہت اہم ہے۔ انگریزوں نے لوگوں کو محکوم رکھنے کے لئے خاص قسم کا نظام تعلیم وضع کیا تھا۔ اس پر مستزاد یہ کہ حصول تعلیم غریب طبقے کے لئے چند در چند وجوہ کی بنا پر ناممکن

ہے ۔ پریم چند نے ناول کے آغاز ہی میں اس خرابی کی طرف قاری کو متوجہ کیا ہے "ہماری تعلیم گاہوں میں جتنی سختی سے فیس وصول کی جاتی ہے اتنی سختی سے شدید کاشتکار سے مالگزاری بھی وصول نہیں کی جاتی "

پریم چند نے مفت تعلیم کے حق میں فیصلہ دیا ہے ۔ ڈاکٹر شانتی کمار نے سیوا آشرم میں جو غیر سرکاری مدرسہ کھولا ہے اس میں لوگ مفت تعلیم حاصل کرتے تھے ۔ امرکانت ہردوار کے گاؤں میں پہنچ کر اچھوتوں کے بچوں کے لئے تعلیم کا انتظام کرتا ہے اس طرح کے اور بھی کئی ضمنی مسائل میدان عمل کا موضوع ہیں ۔

پریم چند کے ناولوں میں اصل توجہ مقصد کی طرف ہوتی ہے ۔ پلاٹ کا تانا بانا مقصد کو ملحوظ رکھ کر تیار کیا جاتا ہے اور کردار بعض مقاصد کے نمائندوں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں ۔ میدان عمل میں چونکہ بہت سے مسائل پیش کئے گئے ہیں اور اصل اہمیت انہیں کو حاصل ہے ۔ اس لئے پلاٹ، اور بیشتر کرداران مسائل کی نذر ہو گئے ہیں ۔

میدان عمل کے پلاٹ کو دہرا کہنا چاہیئے ۔ اس کا پلاٹ بازار حسن ، نرملا وغیرہ کی طرح اکہرا نہیں بلکہ واقعات ایک مثلث کی شکل بناتے ہیں ۔ امرکانت کے بعض مسائل سے ناول کے پلاٹ کی ابتدا ہوتی ہے ۔ جہاں وہ سکول کی فیس ادا نہیں کر سکتا اور اختتام اس بات پر ہوتا ہے کہ وہ اپنے ارد گرد کے تمام لوگوں کو جن میں اس کی بیوی اور باپ بھی شامل ہیں ۔ سدھارنے میں کامیاب ہو جاتا ہے ۔ ان دو واقعات کے درمیان ناول کی دوسری واقعاتی کڑیاں ہیں ۔ امرکانت اور سکھدا کی شادی سے پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے ۔ سکھدا الگ گھر بنانا چاہتی ہے جب کہ امرکانت اس

قابل نہیں ہے اس کی دلچسپیاں سیاسی اور سماجی سرگرمیوں تک محدود ہیں مگر سکھدا بیویوں کی نفسیات کے عین مطابق اوّل خویش اور بعد درویش کی قائل ہے۔ پلاٹ سکینہ کی وجہ سے اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ اس سے یہ بھی بتانا مقصود ہے کہ میاں کی بیوی سے بنتی نہ ہو تو وہ گھر سے باہر محبت کا متلاشی رہتا ہے اور کسی دوسری عورت میں اسے ذرا سی بھی خوبی نظر آئے تو ادھر مائل ہو جاتا ہے۔

امرکانت جب اپنے باپ سے ناراض ہو کر اور پٹھانی کے غصّے کو کو دیکھتے ہوئے شہر چھوڑ کر ہردوار کے قریب کے گاؤں میں بس جاتا ہے تو ناول کا پلاٹ دوہرا ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد لالہ سمرکانت۔ سکھدا۔ نینا حافظ حلیم وغیرہ شہری زندگی کو پیش کرتے ہیں اور امرکانت۔ منی۔ گوڈر چودھری وغیرہ گاؤں کی زندگی کو۔ دونوں پلاٹ دور تک متوازی چلتے رہتے ہیں حتیٰ کہ مصنف لکھنو جیل میں بیشتر کرداروں کو اکٹھا کر دیتا ہے اور اس کے بعد ناول جلد ہی خاتمے تک جا پہنچتا ہے۔

بعض نقادوں کی یہ رائے درست ہے کہ میدان عمل کا دوہرا پلاٹ بعض دوسرے دوہرے پلاٹوں خصوصاً گئودان کے پلاٹ سے بہتر ہے گئودان کے دونوں پلاٹ قدرے الگ معلوم ہوتے ہیں ہوری اور گوبر کے قصّوں میں ربط کامل نظر نہیں آتا۔ اس کے برعکس لالہ سمرکانت اور امرکانت الگ الگ واقعات کے مطابق ارتقا پذیر ہوتے ہوئے بھی آپس میں گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی تو پلاٹ مربوط ہے مگر بہت سے ایسے چھوٹے چھوٹے واقعات پلاٹ میں شامل ہو جاتے ہیں جو فرضی اور غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں۔ بعض واقعات میں تضاد بھی نظر آتا ہے یہ باتیں مل کر میدان عمل

کے پلاٹ کو ناقابلِ یقین بنا دیتی ہیں۔ علی عباس حسینی نے لکھا ہے کہ شاید یہ ناول کسی رسالے کے لئے قسط وار لکھا گیا ہے اس لئے پلاٹ بعض جگہ بے ربط ہے۔ یہ بات درست معلوم نہیں ہوتی البتہ مدن گوپال کی رائے زیادہ قرین قیاس ہے کہ "میدانِ عمل" کی تخلیق کے دوران پریم چند کی توجہ بہت سے کاموں میں بٹی ہوئی تھی۔ بعض اوقات کافی عرصے تک وہ ناول کی طرف متوجہ نہ ہو سکتے تھے چنانچہ کہیں کہیں انہیں یہ یاد نہیں رہا کہ پہلے وہ کیا لکھ چکے ہیں؟ اس سلسلے میں بعض فروگذاشتیں پیش کی جاتی ہیں

امرکانت اور سلیم کا مکان دلی میں ہے۔ میونسپلٹی کے خلاف ہڑتال دلی میں ہوتی ہے اور قید سب لکھنؤ جیل میں ہوتے ہیں۔ یو۔ پی کی کسان تحریک میں دلی کے ان گرفتار شدگان کے کارنامے اس طرح بیان کئے گئے ہیں۔ جیسے دلی یو پی میں ہے اور وہاں گورنر جنرل کی بجائے گورنر رہتا ہے۔ اسی طرح منی دلی کے گردونواح کی رہنے والی ہے اور اس کا مقدمہ دلی میں لڑا جاتا ہے۔ مگر درمیان میں وہ اپنے آپ کو کاشی باشی بتاتی ہے۔

مقدمے کے بعد جب منی کو رہا کرنے کے احکام صادر کئے جاتے ہیں اور ہجوم اس کا جلوس نکالنا چاہتا ہے۔ اس وقت منی اس ہنگامے سے اجتناب کر کے ڈاکٹر شانتی کمار کی گاڑی میں سوار ہو کر سٹیشن پر جاتی ہے۔ اس وقت اس کے پاس کوئی سامان نہیں ہوتا لیکن بعد میں قلی اس سے پوچھتا ہے۔ "اسباب زنانے ڈبے میں رکھوں یا مردانے میں"؟

اس الجھن کا کوئی جواز نہیں۔ بعض واقعات کی تفصیلات اگر حذف کر دی جائیں

۱ہ: بحوالہ۔ ناول کی تاریخ اور تنقید (علی عباس حسینی)۔

تو پلاٹ زیادہ چست ہو جاتا۔ مثلاً جب امرکانت سکینہ سے اظہار محبت کرتا ہے تو اوپر سے پٹھانی آجاتی ہے اور امرکانت کو بدنام کرنے کی دھمکی دیتی ہے۔ اس پر امرکانت شہر سے بھاگ جانے کا ارادہ کر لیتا ہے۔ سڑک پر پہنچتا ہے تو اس کی سلیم سے ملاقات ہوتی ہے۔ سلیم اسے گھر لے جاتا ہے اور لالہ سمرکانت کو بلوا لیتا ہے جہاں باپ بیٹے میں بحث و تمحیص کے بعد شدید اختلاف رائے ہوتا ہے اور امرکانت فرار ہو جاتا ہے۔ اگر امرکانت پٹھانی کے گھر سے نکلنے کے فوراً بعد ہی بھاگ جاتا اور بعد کے واقعات پیش نہ آتے تو بہتر تھا۔ یہ واقعات محض بھرتی کے معلوم ہوتے ہیں۔

منّی کے مقدمے کی سماعت، شوہر اور بچے کی موت۔ گوڈر کے لڑکے اور منّی کے رومانس وغیرہ کو جس تفصیل سے پیش کیا گیا ہے وہ امرکانت کی کہانی سے کچھ تعلق نہیں رکھتے اس کے علاوہ سکینہ کو جس طرح پردے سے باہر لاکر کسان تحریک کی رہنمائی سونپی گئی ہے۔ وہ اوپر سے لادی ہوئی چیز نظر آتی ہے۔ ناول کا اختتام زبردستی کرایا گیا ہے اور تمام واقعات کو فی الفور سمیٹ کر ایک نقطے پر جمع کر دیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ بعض کردار بغیر کسی وجہ کے تبدیل کرنے پڑے ہیں۔ چنانچہ ناول کا خاتمہ غیر فطری ہو گیا ہے۔ شائستہ اختر نے درست لکھا ہے کہ پلاٹ کی تعمیر میں نقائص ہیں۔ واقعات اپنے عروج اور انجام کی طرف منطقی تسلسل کے ساتھ نہیں بڑھتے۔

اس ناول کے پلاٹ کی خامیاں اس وجہ سے اور بھی نمایاں ہو جاتی ہیں کہ پریم چند حقیقت نگاری پر مثالیت کو ترجیح دیتے ہیں۔ انہوں نے بعض

تنقیدی مضامین میں صاف صاف آدرش کو حقیقت پسندی سے بہتر بتایا ہے۔ چنانچہ وہ جان بوجھ کر آدرش کی خاطر پلاٹ کے فطری ارتقا میں رد و بدل کر دیتے ہیں جس سے ناول کا فنی معیار پست ہو جاتا ہے۔ کردار نگاری میں بھی اسی طرح کی الجھنیں موجود ہیں۔ واقعات وحادثات کے سلسلے میں کرداروں کا ردعمل بہت جگہ نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ قمر رئیس نے لکھا ہے

"ناول کے وہ حصے جن میں پریم چند، امرکانت، سکھدا، سمرکانت، نینا اور سکینہ کی گھریلو زندگی، ان کی ذہنی الجھنیں اور جذباتی ہلچل دکھاتے ہیں کامیاب اور دلکش ہیں۔ لیکن اس ماحول سے نکل کر جب ذہنی سطح معیار اور مزاج رکھنے والے کرداروں کو سامنے لاتے ہیں اور سب کو اپنی پچھلی زندگی سے منقطع کر کے قومی خدمت کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں تو نہ صرف یہ کہ ہمارا ذہن اشخاص کی اس غیر فطری اور غیر منطقی تبدیلی کو قبول کرنے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا بلکہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ یہاں پریم چند کی نظر زندگی کے سطحی، ظاہری اور ہنگامی پہلوؤں سے آگے نہیں بڑھتی"

امرکانت اس ناول کا بنیادی کردار ہے۔ علی عباس حسینی نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے

"میدان عمل کا پلاٹ ایک ایسے کردار کی سیرت کے ارتقا سے متعلق ہے جو آہستہ آہستہ سیاسی لیڈر بن جاتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کو کردار نگاری سے ویسی دلچسپی

نہیں ۔ جیسی رسوا یا سرشار کو ہے ۔ امرکانت پریم چند کی اپنی ذات کا نمائندہ کردار ہے جو پریم چند کے عقائد اور خیالات کو ظاہر کرتا ہے ۔ ہندوستان کی سماجی حالت سدھارنے کے لئے اس کی کوشش ۔ مذہب کی طرف صلح کل رویہ حکام سے بغاوت دیہاتی زندگی سے محبت سامراجی طاقتوں کی مخالفت غرض تمام باتیں وہی ہیں جنہیں پریم چند نے یا تو اپنی زندگی میں عملی طور پر انجام دینے کی خواہش رکھتے تھے ۔ بعض باتیں تو ایسی ہیں جو پریم چند کی اپنی ہی محرومیاں معلوم ہوتی ہیں ۔ مثلاً ماں باپ کی شفقت اور محبت سے محرومی اور تعلیم کی عدم تکمیل ان سب باتوں کے باوجود امرکانت کا کردار مربوط نہیں ہو پاتا ۔ شروع میں وہ اپنی عمر سے کچھ زیادہ ہی فلسفی معلوم ہوتا ہے اس کا پھیری پر کھدر بیچنا بھی کچھ ناقابل یقین ہی نظر آتا ہے ۔ وقت کے ساتھ ساتھ وہ پریم چند کا عینی کردار بن جاتا ہے جس سے وہ روزمرہ زندگی کے کرداروں سے خاصا ہٹ جاتا ہے ۔

دوسرا کردار سکھدا کا ہے ۔ یہ امرکانت سے بہتر ہے ۔ ویسے بھی پریم چند کے افسانوں اور ناولوں میں عورتوں کے کردار نسبتاً جاندار ہیں ۔ عورتیں جہاں قوت عمل رکھتی ہیں وہیں ان میں حسد، لالچ ۔ مذہبیت اور اسی طرح کی دوسری نسوانی "خوبیاں" بھی موجود ہوتی ہیں ۔ سکھدا امرکانت سے اس وجہ سے ناراض رہتی ہے کہ وہ گھر کے مسائل کی طرف توجہ مبذول کرنے کی بجائے سیاسیات میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے ۔ یہ بات بالکل درست معلوم ہوتی ہے ۔ امرکانت بھی اپنی جگہ سچا ہے اور سکھدا بھی درست کہتی ہے ۔ لیکن یہ نفسیاتی اور خارجی محرکات ہیں جو امرکانت کو گھر میں دلچسپی لینے سے روکتے ہیں ۔ سکھدا کو نفسیاتی محرکات کا علم نہیں

البتہ سکھدا کی ماں اِدیا دیوی جب ان کا اندازہ کرلیتی ہے تو امرکانت گھر سے زیادہ دلچسپی لینے لگتا ہے۔ اس لحاظ سے امرکانت اور سکھدا میں مغائرت کا پیدا ہونا لازمی تھا۔ جس کا قصور نہ امرکانت کے سر ہے اور نہ سکھدا کے۔ یہی کامیاب کردار نگاری کا اصول ہے کہ بعض ناقابل فہم معاملات جن سے کردار بچ نہیں سکتا، اس کی زندگی کے رہنما بن جاتے ہیں۔ سکھدا کے مزاج کے لحاظ سے اس کا میدان عمل میں اترنا اور تحریکوں کی رہنمائی کرنا اتنا ہی کھٹکتا ہے جتنا مثلاً سکینہ یا نینا کا۔ لالہ سمرکانت ہندو مہاجنوں کے نمائندے ہیں جو اگرچہ خیرات کرتے نہیں، غریبوں کو مدد دیتے ہیں۔ مذہبی تہواروں پر خرچ بھی کرتے ہیں مگر ناجائز طریقوں سے دولت کمانے کو برا نہیں سمجھتے۔ ان کا فلسفۂ حیات یہ ہے کہ دولت کمانی آسان نہیں۔ دولت کو ان کے یہاں بہت بڑی قدر کی حیثیت حاصل ہے۔ آخر میں ان کی کایا کلپ بھی نامناسب معلوم ہوتی ہے۔ یہاں پریم چند نے ان کے کردار کو بدل کر مہاجن طبقے سے مکمل واقفیت کا ثبوت نہیں دیا۔ باقی کردار چھوٹے چھوٹے اور غیر اہم ہیں۔ پریم چند جب نفس انسانی کا انفرادی طور پر جائزہ لیتے ہیں تو صحیح تجزیہ نہیں کر سکتے البتہ جب کردار بھیڑ میں مل جاتا ہے تو اس وقت ان کا تجزیہ نہایت عمدہ ہوتا ہے۔ جلسوں۔ جلوسوں وغیرہ میں عوام کے ردعمل کو ان کی بھیڑ چال اور متعدی جذبات کو انہوں نے نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے کبھی کبھی ہی۔ مگر انہیں بعض کرداروں کے نفسیاتی تجزئے میں بھی کامیابی ہوتی ہے۔ اگر وہ حقیقت پسند ہوتے اور انہیں اپنا مقصد فن کے مقابلے میں اتنا عزیز نہ ہوتا تو اس سے بہتر کردار نگاری کی توقع کی جا سکتی تھی۔

پریم چند بطور مکالمہ نگار کبھی تو بلند ہیں اور کبھی پست۔ وہ شہریوں کے مکالمے نسبتاً بہتر لکھتے ہیں۔ دیہاتی زبان اکثر حضور کو جحور اور ظالم کو جالم کہنے محدود ہوتی ہے۔ بعض اوقات ان کے کردار مختلف جگہوں پر مختلف طرح کی زبانیں گفتگو کرتے ہیں۔ میدان عمل میں امر کانت اور سلیم کے مکالمے تو رواں دواں اور فطری ہیں۔ مگر منی کے مکالمے خلاف توقع زیادہ ہی فصیح ہیں مثلاً ایک جگہ اس سے مندرجہ ذیل مکالمہ کہلوایا ہے۔

"آہ کتنا دل شکن نظارہ تھا۔ میری کائنات بخیل کی دولت کی طرح میرے سامنے پڑی تھی بخیل اسے خرچ نہیں کرتا کسی کو دیتا بھی نہیں اس کے لئے یہی خیال باعث تسکین ہے کہ اس کے پاس دولت ہے۔ اس خیال سے اُسے کتنی تقویت اور کتنا اطمینان ہوتا ہے میں اس رشتے کو توڑنے جا رہی تھی۔"

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ کہیں کہیں اس بات کا خیال نہیں رکھتے کہ جو بات جس کردار سے کہلوائی جا رہی ہے وہ اس کی ذہنی سطح کے مطابق ہے یا نہیں۔

بعض مکالمات مختصر اور خوبصورت ہیں لیکن کچھ مکالمات اتنے طویل ہو گئے ہیں کہ چھوٹی چھوٹی تقریروں کی شکل اختیار کر گئے ہیں جن سے پڑھنے والا اکتا جاتا ہے۔ مکالموں کی زبان میں اردو اور ہندی کی ایسی آمیزش ہے جسے عام طور پر درست نہیں سمجھا جاتا۔ البتہ مولویوں۔ پنڈتوں۔ دیہاتیوں اور شہریوں کے مکالموں میں فرق کرنے کی جو کوششیں کی ہیں وہ بہت جگہ کامیاب ہیں۔

پریم چند شہری ماحول کے مقابلے میں دیہاتی ماحول کو بہتر انداز سے پیش کرتے ہیں ۔ میدانِ عمل میں بھی جہاں امرکانت دیہات میں جا بستا ہے وہاں ناول زیادہ دلچسپ اور فطری ہو جاتا ہے چماروں کی بستی میں لوگوں کی دلچسپیاں، قدرتی مناظر، لڑائی جھگڑا، رسمیں، عادتیں بڑی خوبصورتی سے پیش کی گئی ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ انہیں دیہات کے لوگوں کو دیکھنے کا زیادہ موقع ملا اور وہ اپنے مزاج کے لحاظ سے خود بھی دیہات کی زندگی کو ترجیح دیتے تھے ۔ اسی لئے جہاں وہ شہر کی گھٹن سے دیہات کی فضا میں آتے ہیں وہیں ان کے ناول میں جان سی پیدا ہو جاتی ہے ۔ اور بظاہر غیر متعلق واقعات بھی اپنی دلچسپی کی وجہ سے قاری کی توجہ کو جذب کئے رکھتے ہیں ۔

مجموعی حیثیت سے وہ میدانِ عمل میں موضوع کے اعتبار سے آگے بڑھے ہیں اور انہوں نے عدم تشدد کے فلسفے کو تشکیک کی نظروں سے دیکھا ہے ۔ ہندوستان کی سیاسی زندگی کو وسیع پیمانے پر پیش کیا ہے اور ادنیٰ متوسط اور اعلیٰ طبقوں کو اپنے تمام تضادات خصوصیات اور مزاج کے ساتھ سامنے لائے ہیں لیکن فنی لحاظ سے وہ کسی قدر پیچھے چلے گئے ہیں ۔ پلاٹ بہت خام ہے کہیں غیر ضروری طور پر سست رفتار جس سے قاری کو الجھن ہوتی ہے اور کہیں ناقابلِ یقین کردار اکثر جگہ مثالیت کے تحت آتے ہیں ۔ یا بہت جلد اُنکی تالیفِ قلب ہو جاتی ۔

اس ناول کا مطالعہ اس وجہ سے دلچسپ ہے کہ اس دور کی سیاسی ہلچل کو اتنی کامیابی سے کسی اور ناول نگار نے پیش نہیں کیا

فنی اور تکنیکی لحاظ سے لحاظ سے پریم چند اتنے بلند نہ سہی لیکن زندگی کو وسیع پیمانے پر پیش کرنے میں اُنہیں جو کامیابی ہوئی ہے ۔ وُہ فقیدالمثال ہے۔

"تاریخ ادب اُردو" (محمد صادق) پر ایک نظر

یوں تو اردو ادب کے بارے میں کئی تاریخیں لکھی گئی ہیں۔ لیکن یہ امر انتہائی افسوناک ہے کہ ان میں سے کوئی کتاب بھی تسلی بخش نہیں۔ زیر نظر تاریخ ادب اردو سے پہلے رام بابو سکسینہ نے بھی انگریزی میں اس موضوع پر ایک کتاب لکھی تھی جو بعد میں اردو میں منتقل ہوئی لیکن یہ کتاب تقریباً ۴۰ برس پہلے لکھی گئی تھی۔ اس عرصے میں اردو ادب میں یقیناً وسعت پیدا ہوئی ہے۔ پرانے ادب کے بارے میں بہت سے نظریات محققین نے غلط ثابت کر دیئے ہیں۔ تنقید کا وہ انداز بھی بہت حد تک بدل گیا ہے جو آج سے چالیس سال پہلے رائج تھا۔ غرض سکسینہ کی تاریخ ادب اُردو اپنی تمام خامیوں کے باوجود۔ اُس زمانے میں قابل قدر کتاب تھی لیکن اب یہ ماضی کی چیز بن چکی ہے۔ سکسینہ اور ڈاکٹر محمد صادق کی ان کتابوں کے درمیان کچھ درسی قسم کی کتابیں لکھی گئیں جن میں ڈاکٹر اعجاز حسین، آغا محمد باقر، نظر لدھیانوی اور نسیم قریشی کی تاریخیں کالجوں اور یونیورسٹیوں میں آج بھی پڑھائی جاتی ہیں۔ یہ کتابیں اتنی سطحی اور ناقص ہیں کہ ان کے بارے میں جتنا کم کہا جائے اتنا ہی بہتر ہوگا۔ ان سب

میں ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر تاریخ ادب اُردو بہت سی یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہے لیکن ایم اے (اُردو) کا کوئی بھی اوسط درجے کا طالب علم اس سے بہتر کتاب لکھ سکتا ہے

تاریخ ادب اُردو کے موضوع سے متعلق کتابوں کی اس کمی کو محسوس کرتے ہوئے مختلف اداروں نے کتابیں لکھوانے کے منصوبے تیار کئے۔ ان میں پنجاب یونیورسٹی کا منصوبہ تو زیادہ پرانا نہیں۔ ایک نسبتاً قدیم منصوبہ علی گڑھ یونیورسٹی کا ہے۔ جہاں چار جلدوں میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے نام سے جدید خطوط پر ایک جامع کتاب تیار کرنے کا منصوبہ بنایا گیا تھا۔ اس کے لئے ایڈیٹروں کا ایک بورڈ تشکیل دیا گیا جو ہر عوب کن ناموں پر مشتمل تھا۔ لیکن اس کتاب کی پہلی جلد جب چھپ کر آئی تو اس کا استقبال اس قدر حوصلہ فرسا تھا کہ علی گڑھ یونیورسٹی نے اس کی فروخت روک دی۔ یہ پہلی جلد کا حشر ہوا۔ باقی تین جلدیں خدا جانے کس حال میں ہیں اور کب شائع ہوں گی؟

ان تفصیلات کی ضرورت اس وجہ سے پیش آئی کہ تاریخ ادب اُردو کے موضوع پر کتابوں کی کمی اور کم مائیگی کا اعتراف کیا جائے اور دیکھا جائے کہ ڈاکٹر محمد صادق کی تاریخ ادب اردو، جو ان سب کتابوں کے بعد شائع ہوئی ہے، کس حد تک اپنے پیشروؤں کی خامیوں کی اصلاح کرتی ہے اور کہاں تک تسلی بخش ہے؟

مجھے اس بات کا اعتراف کر لینا چاہیئے کہ یہ کتاب اس وقت تک اپنے موضوع پر بہترین کتاب ہے۔ اس وجہ سے بھی اس کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہوں کہ اس کی تنقید کا عمومی معیار پیشروؤں سے اس لحاظ سے بلند ہے کہ اس میں اردو تذکروں کی تنقید پر قابل قدر اضافے کئے گئے ہیں۔ یہ بات بھی لائق تحسین ہے کہ اس

کا عمومی خاکہ ہر لحاظ سے تاریخ ادب اُردو کا خاکہ ہے۔ کسی قدیم تذکرے کا نہیں۔ ڈاکٹر محمد صادق نے دیباچے میں "تاریخ ادب" کے بارے میں جو نظریات پیش کئے ہیں وہ بھی مناسب اور موزوں ہیں۔

پہلے دیباچے کے چند جملے سُن لیجئے:۔

My main object in preparing this book has been to offer an interpretation of the works of the leading writers in intimate association with their careers and conditions and influences that acted as formative factors in the development of their minds.

In addition to the biographical and historical methods, I have made a cautious use of psychological method and it has proved sufficiently revealing in a number of cases.

The main emphasis being on general movements and insight into the minds of the writers, I have left minor tendencies and figures out of consideration or mentioned them only accidently.

In writing this book I have held fast to the view that literature is to be judged by purely literary considerations.

محولہ بالا چاروں باتیں میرے نزدیک درست ہیں اور تاریخ ادب لکھتے وقت کسی بھی مصنف کو ملحوظ رکھنی چاہئیں۔ لیکن جیسا کہ اکثر ہوتا ہے، ہم نظریاتی طور پر درست ہوتے ہوئے بھی اپنے نظریات پر ٹھیک طرح سے عمل نہیں کر سکتے

یہی حال اِس کتاب کا ہے۔

ڈاکٹر محمد صادق مدت مدید تک انگریزی ادبیات کے اُستاد رہے ہیں انہوں نے چند برس اورینٹل کالج میں اردو ادب بھی پڑھایا ہے۔ انگریزی ادب اور تنقید سے اُنہیں بہت دلچسپی ہے۔ مگر اس کتاب سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا اُردو ادب کا مطالعہ ناتسلی بخش ہے اور فارسی سے ناواقفیت نے ان کی صلاحیتوں کو ناقص یا محدود کر دیا ہے۔ اس کتاب میں ڈاکٹر محمد صادق نے جگہ جگہ اعتراف کیا ہے کہ قدیم اردو ادب فارسی کے نمونے پر تخلیق ہوا ہے پھر رام بابو سکسینہ کے ہم خیال ہو کر یہ بھی کہتے ہیں کہ یہ تقلیدی ادب ہے۔ قدیم اردو ادب پر فارسی ادبیات کے دور رس اور گہرے اثرات سے کون منکر ہے؟ لیکن اس کے باوجود ان دونوں زبانوں کے ادب میں کچھ بنیادی فرق ہیں۔ مگر ان کو سمجھنا اسی وقت ممکن ہے جب دونوں پر عبور ہو۔ جو بدقسمتی سے ڈاکٹر محمد صادق کو حاصل نہیں۔ یہ محض دعویٰ نہیں۔ کتاب میں جہاں کہیں اُردو، فارسی اشعار یا عبارتیں حوالوں کے لئے نقل کی گئی ہیں ساتھ ہی ان کے تراجم بھی پیش کئے گئے ہیں۔ یہ ترجمے تقریباً تمام کے تمام ناقص ہیں اور بعض جگہ تو بالکل غلط ہیں۔ میں ترجموں کے بارے میں تفصیل سے آگے چل کر کچھ کہوں گا اور مثالیں دوں گا۔ یہاں فقط یہ بتا دینا کافی ہے کہ جو شخص اشعار کو ٹھیک سمجھ نہیں سکتا۔ نظریاتی تنقید کا کتنا بھی ماہر ہو اس کی بیشتر آرا کے غلط ہونے کا امکان ہو سکتا ہے۔

اس کتاب کو مصنف نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ تاریخی پس منظر کے علاوہ بیجاپور اور گولکنڈہ کی دکنی سلطنتوں کے ادب سے شروع ہو کر غالب اور مومن کے دور پر ختم ہوتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی نثر بھی اسی حصے میں شامل ہے۔ دوسرا حصہ بشمول پس منظر علی گڑھ تحریک سے شروع ہوتا ہے

اور حفیظ جالندھری پر اختتام پذیر۔

اِس تقسیم سے مجھے کچھ اختلاف ہے۔ پہلے حصّے میں فورٹ ولیم کالج کی نثر کو شامل کرنا مناسب نہیں۔ زمانی اعتبار سے تو یہ درست ہے کیونکہ فورٹ ولیم کالج کی بنیاد ۱۸۰۰ء میں رکھی گئی تھی مگر اپنے اثرات کے لحاظ سے یہ جدید چیز تھی۔ کہا جا سکتا ہے کہ تاریخ ادب میں ادوار کا تعین زمانی لحاظ سے کرنا ضروری ہوتا ہے۔ مجھے اس سے اختلاف نہیں۔ لیکن بعض ایسی چیزیں جو دو ادوار کے سنگھم پر واقع ہوں اپنے اثرات کے اعتبار سے جگہ حاصل کرتی ہیں۔ انگریزی ادب کی تاریخیں لکھنے والوں نے یہی طریقہ اختیار کیا ہے اور خود ڈاکٹر محمد صادق نے بھی اس کو اپنایا ہے۔ چنانچہ انہوں نے غالب اور مومن کے دور کے آخر میں داغ کا ذکر کیا ہے۔ اگر سختی سے زمانی ادوار کی پابندی کی جاتی تو داغ کو حالی اور آزاد کے ساتھ آنا چاہیئے تھا لیکن داغ دونوں ادوار کے سنگھم پر واقع ہے اور خصوصیات کے اعتبار سے قدیم شاعر ہے اس لئے اسے قدیم دور میں شامل کرنا مناسب ہے اور اسی لحاظ سے فورٹ ولیم کالج کو قدیم دور کے ساتھ رکھنا نامناسب۔

دوسرے حصّے کو حفیظ جالندھری پر ختم کر دینا کسی طرح مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ اگرچہ ڈاکٹر محمد صادق نے اس کی توجیہہ ان الفاظ میں کی ہے۔

As a poet of nature Hafiz is uniformly detached and sensuous. He loves nature for its own sake, for its colour and motion, especially the former and his 'Naghma Zar' is a picture gallary of some of his most pleasing effects.

The present volume, intended both for students and cultivated layman, attempts to give a critical survey of Urdu literature from its inception in the Deccan towards the beginning of the Seventeenth Century, to Iqbal and Hafeez, the last representative, as it appears today, of a school of thought that started with the Aligarh movement and held undisputed sway over the Muslims in India till the early forties. Then there was a rift in the lute, I have discussed the subject at some length in my 'Twentieth Century Urdu Literature' I have decided to exclude a consideration of it from this book.

اس عبارت میں کئی متنازعہ باتیں ہیں ۔ زیرِ نظر کتاب اردو ادب کی مکمل تاریخ
ہے اُس میں سے رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک اور نظم نگاری کی جدید
تحریکوں کو یکسر خارج کر دینا کسی طرح بھی مستحسن نہیں ۔ خواہ اس کی وجہ یہی
ہو کہ مصنف ان کے بارے میں ایک الگ کتاب لکھ چکا ہے ۔ اگر یہ جواز
کافی ہے پھر حفیظ تو کیا اقبال، پریم چند اور بہت سے دوسرے مصنف
بھی اس کتاب سے خارج کئے جاتے ۔ اور اگر "تاریخ ادب اُردو" کو
مکمل شکل میں پیش کرنا ضروری تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور میرے خیال میں یہ نہایت ہی
ضروری تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ تو بعد کے تمام اہم لکھنے والے اس کتاب میں جگہ
پانے کے مستحق تھے ۔ اُسی صورت میں اردو ادب کی تمام وسعتوں کو
سمجھا سمجھایا جا سکتا تھا ۔ چونکہ یہ کتاب انگریزی میں لکھی گئی ہے اور اس کے
قارئین کا حلقہ عام اُردو کتابوں کے قارئین کے حلقے سے وسیع تر ہے ۔ اس
لئے یہ اور بھی ضروری تھا کہ اردو ادب کے تمام جدید رجحانات کا جائزہ

کتاب میں پیش کیا جاتا ۔ اُردو اس وقت بیشتر غیر ممالک کی یونیورسٹیوں میں پڑھائی جاتی ہے۔ جب یہ کتاب ان یونیورسٹیوں میں پڑھی جائے گی تو طالب علم یہ سمجھیں گے کہ شاید حفیظ جالندھری کے بعد کوئی قابلِ ذکر لکھنے والا اردو ادب میں پیدا ہی نہیں ہوا۔

مندرجہ بالا حوالے میں ایک بات اور سنجیدہ توجہ کی مستحق ہے۔ مصنف نے حفیظ جالندھری کو علی گڑھ تحریک کا آخری نمائندہ قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ سر سید تحریک اصلاحی تحریک تھی اور حفیظ جالندھری نے شاہنامہ اسلام لکھا ہے جو سر سید تحریک کے موضوعات کی ذیل میں آتا ہے۔ لیکن یہ کیسے معلوم نہیں کہ شاہنامہ حفیظ نے بعد میں لکھا ہے اور پھر شاہنامہ اس کی دوسری کتابوں سے کمتر اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی ابتدائی اور اہم کتابیں نغمہ زار اور سوز و ساز ہیں جو رومانی تحریک کے عُروج کے دور میں لکھی گئی ہیں۔ اس لئے حفیظ کو علی گڑھ تحریک کا نمائندہ قرار دینا درست نہ ہوگا۔ شاید ڈاکٹر محمد صادق رومانی تحریک کو بھی علی گڑھ تحریک ہی کی ایک شاخ تصور کرتے ہیں۔ بعض رومانی ادیبوں کا علی گڑھ سے بطورِ طلبہ تعلق ضرور تھا۔ مگر رومانی تحریک علی گڑھ تحریک کی عقل پرستی کے خلاف احتجاج تھا۔ اس لحاظ سے یہ تحریک علی گڑھ تحریک کی معکوس صورت تھی۔ ڈاکٹر صادق کو اعتراف ہے کہ:

As a poet of nature Hafiz is uniformly detached and sensuous. He loves nature for its own sake, for its colour and motion, especially the former and his 'Naghma Zar' is a picture gallary of some of his most pleasing effects.

انہیں یہ بھی معلوم ہو گا کہ سر سید نے نیچر کا لفظ مناظر فطرت کے معنوں میں استعمال نہیں کیا جب کہ حفیظ کی شاعری کے لئے جب نیچر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اُس سے مراد مناظر فطرت ہوتے ہیں۔ علی گڑھ تحریک کا سارا ادب سماجی، مذہبی اور سیاسی مسائل تک محدود ہے۔ مناظر فطرت کو انہوں نے درخور اعتنا ہی نہیں سمجھا۔ حالی نے مناظر فطرت پر جو چند ایک نظمیں لکھی ہیں وہ انجمن پنجاب کے مشاعروں کے لئے لکھی گئی ہیں۔ اور یہ اُن کے سر سید تحریک میں شامل ہونے سے پہلے کی بات ہے۔ انجمن پنجاب نے مناظر فطرت کی نظموں کا ذوق پیدا کیا۔ اسی سے اسمٰعیل میرٹھی متاثر ہوئے۔ اسی تحریک کے کچھ اثرات رومانی شاعروں پر پڑے۔ پنجاب ہی میں مخزن وغیرہ نے اس تحریک کی باقاعدہ سرپرستی کی۔ یہی اثرات حفیظ وغیرہ پر ہوئے۔ اس لئے یہ کہنا کسی طرح درست معلوم نہیں ہوتا کہ حفیظ جالندھری یا دوسرے رومانی شعراء علی گڑھ تحریک کے نمائندے ہیں۔

یہ کتاب کا عمومی خاکہ تھا۔ اب ترتیب وار کتاب کے بعض ابواب کے بارے میں اظہار رائے کرتا ہوں۔

کتاب کا پہلا باب تاریخی پس منظر ہے۔ اس میں ایک جدت ہے اور میرے نزدیک اچھی ہے۔ مصنف نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ

It will be advisable not only to study the immediate background of Urdu literature but the entire middle ages. ......The middle ages were extraordinarily homogeneous. The economic system under which the people then lived, their religious ideas, their educational system—all were traditional, a legacy from the past, aften a remote past.

The middle ages were static and the general sociological aspect of anv one part of them did not differ, except superficially, from those of another. Accordingly in dealing with the background of medieval Urdu poetry, I shall not confine myself to the period of Mughal decadence, as almost all writers on the subject have done.

اس کے بعد تفصیل سے بتایا ہے کہ دورِ وسطیٰ میں لوگوں کے نظریات نظامِ تعلیم اور معاشرتی حالت کس طرح کی تھی۔ یہ تفصیلات قدیم اردو ادب کے موضوعات کو سمجھنے کے لئے ایک اچھا پس منظر مہیا کرتی ہیں۔ مگر اس میں ایک کمی رہ گئی ہے۔ محولہ بالا عبارت میں مصنف نے کہا ہے۔ صرف مغلوں کے انحطاط کو پس منظر سمجھنا کافی نہیں ——— لیکن یہ پس منظر کا ایک اہم حصّہ تو ضرور ہے۔ عملاً پس منظر کے اِس اہم حصّے کو نظر انداز کر دیا ہے ——— نتیجتاً یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ حافظ سے لے کر میر تقی میر تک سوچنے کے بعض خاص زاویے کیوں بن گئے ہیں۔ لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ خسرو اور درد کے تصوف میں اور نظیری اور میر کے تغزل میں اتنا فرق کیوں ہے اور درد یا میر دُنیا کے بے ثبات اور عبث ہونے کے اپنے پیشروؤں سے زیادہ قائل کیوں ہیں؟

اِس کے لئے مغلوں کے زوال کے دُور کو بطور پسِ منظر دیکھنا ضروری ہے۔

تاریخی پس منظر کے بعد دوسرا باب ہے۔ "دورِ وسطیٰ کی اُردو شاعری کی خصوصیات"، اس میں بہت سی ایسی باتیں دہرادی ہیں جو پہلے حالی نے

اور لبعد میں رام بابو سکسینہ نے کلاسیکی اردو شاعری پر تنقید کرتے ہوئے پیش کیں۔ مثلاً اردو شاعری تقلیدی ہے ...... غیر فطری ہے ..... اس میں مقامی رنگ نہیں ...... اس کی تمام اصناف، فارسی اور عربی سے نقل ہیں وغیرہ وغیرہ ...... میں ان اعتراضات کے جواب میں یہاں کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ اس موضوع پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ فراق گورکھپوری اور مسعود حسن رضوی نے ان میں سے بہت سے نکات کو دلائل و براہین سے رد کر دیا ہے۔ میں فقط یہ کہوں گا کہ ایک غیر ملکی قاری اس باب کو پڑھنے کے بعد یہ سوال کرنے میں حق بجانب ہوگا کہ اگر اردو ادب اس حد تک تقلیدی اور کم حیثیت ہے تو اسے پڑھنے اور اس کی الگ تاریخ ادب مدون کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ غیر ملکوں سے کبھی کبھی دنیا کے ادبیات کے انتخابات چھپتے رہتے ہیں۔ ان میں اردو ادب کا سرے سے ذکر ہی نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے نقاد جب کبھی اردو ادب کے بارے میں کسی غیر ملکی زبان میں تفصیل سے کچھ لکھتے ہیں تو اپنی ناواقفیت یا احساس کمتری کی وجہ سے اسے اتنا معمولی درجے کا ادب بنا کر پیش کرتے ہیں کہ غیر ملکی اسے ہاتھ لگاتے ہوئے ڈرتے ہیں۔ کاش ڈاکٹر محمد صادق کو احساس ہوتا ہے کہ انگریزی زبان میں اپنے قومی ادب کا جائزہ لینا کس قدر ذمہ داری کا کام ہے؟ میں یہ ہرگز نہیں کہتا کہ ہم اردو ادب کو غیر ضروری اہمیت دیں مگر اس کی خوبیوں کو تسلیم کریں اور جرأت سے پیش کریں۔

تیسرا باب ہے "اردو ادب گولکنڈا اور بیجاپور میں" یہ ناقص اور گمراہ کن باب ہے۔

Between the emergence of Urdu as a distinctly recognizable idiom in the north and its elevation to the position of a literary language, there is a gap of at least two centuries .....The first impulse towards this, as we shall study in a subsequent chapter, came from the south, where, little noticed by the North, Urdu (Known as Deccani or Hindi) had a flourishing literary career for a century and a half (1590—1730).

گویا شمالی ہند میں اردو زبان کی ترقی سے صرف ڈیڑھ سو سال پہلے اُردو زبان نے دکن میں جڑ پکڑی۔ حقیقت یہ ہے کہ بہمنی سلطنت ۱۳۴۵ء میں قائم ہوئی۔ اسی زمانے میں دکنی ادب کا آغاز ہوا اس دور کے بہت سے شاعروں کے نام اور تصانیف محفوظ ہیں جو اردو ادب کی آئندہ ترقی کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔ اور جب اورنگ زیب کے عہد میں ۱۶۸۷ء تک دکن کی حکومتوں کو مغلوں نے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تو اس کے بعد بھی دکن میں تخلیق شعر کا سلسلہ جاری رہا۔ غرض دکن میں شاعری کی ابتدا ۱۳۵۰ء کے لگ بھگ ہوئی اور ۱۷۵۰ء تک برابر جاری رہی گویا ڈیڑھ سو نہیں چار سو برس تک دکن میں اعلیٰ اور معیاری اردو شاعری تخلیق ہوتی رہی۔ اس عرصے میں جیسا کہ اکثر ہوتا ہے۔ معمولی درجے کے شاعر کثرت سے ہوئے تاہم اچھے شاعر بھی کم تعداد میں نہیں ہیں۔ مگر ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں"

It is so excessively archaic that a layman can neither understand nor appreciate it.

"تاریخ ادب پر کتاب لکھنے والے کو تو "لے مین" نہیں ہونا چاہیئے۔ اس کا فرض ہے کہ اس دور پر لکھنے سے پہلے اس دور کے متعلق لکھی ہوئی کتابوں کا گہری نظر سے مطالعہ کرے۔ قابل ذکر تخلیقات کو خود پڑھ کر نتائج مرتب کرے اور "لے مین" کے سامنے اپنے نتائج پیش کرے۔ کام بلاشبہ مشکل ہے۔ لیکن دیانت داری کا یہی تقاضا ہے کہ پوری محنت کے بعد نتائج مرتب کئے جائیں۔ مگر افسوس ہے ڈاکٹر صاحب نے دکنی دور کو انتہائی سرسری طریقے سے ان لفظوں میں سمیٹ دیا ہے :۔

Out of the dozen or so Bijapur poets only two, Kamal Khan Rustami and Nusrati, deserve more than a passing mention.

پھر آگے چل کر "نصرتی کی کتاب" "علی نامے" کے بارے میں لکھا ہے

Historical though the poem is, the narrative is vivid, forceful, and permeated with imagination .....His poem has an accɔunt of its own and is the only thing of its kind in Urdu literature.

اگر ان خصوصیات کے باوجود ڈاکٹر محمد صادق محض ان کے سرسری ذکر کو کافی سمجھتے ہیں تو سوائے اس کے کیا کہا جا سکتا ہے ؟ ع

جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے

اسی طرح اگر وہ اس دور کی کتابوں پر کچھ توجہ اور محنت صرف کرتے تو انہیں
بہت کچھ ملتا۔ مگر وہ تو اس بات سے بھی انکار کرتے ہیں کہ اس کے بارے
میں اچھا خام مواد ہی موجود نہیں۔

With the single exception of Dr. Abdul Haq, who has informative volume on Nusrati and has also brought out an edition of Vajhi's Subras, I do not know of any-other research scholar who has devoted time and attention to a systematic study of Dakkani literature.

گویا محی الدین زور، نصیر الدین ہاشمی، شمس اللہ قادری، مبارز الدین
رفعت، ظہیر الدین مدنی، سید محمد اور بہت سے دوسرے محققوں اور
نقادوں نے جو کتابیں مرتب کر کے شائع کیں اور دکنی ادب کی تاریخیں لکھیں
وہ اتنی کم حیثیت چیزیں ہیں یا اتنی گمنام ہیں کہ ڈاکٹر محمد صادق صاحب کو ان
کے نام ہی معلوم نہیں ہو سکے۔

اگلا باب ولی کے بارے میں ہے۔ اس میں بھی اختلافی باتیں تو بہت
سی ہیں۔ مگر ولی کے معاصرین کے متعلق یہ سطریں حیران کن ہیں۔

Vali was followed by a long line of poets in the Deccan, but their works have not come down to us. The only exception being Sirajuddin of Aurangabad, an anthology of whose verse was published in Haiderabad in

1936. He is acclaimed to be a great poet by some including Bailey but as I see it, there is nothing remarkable either in his sentiments or style and he strikes me as an over-rated poet. Mirza Daud, another Aurangabadi poet, who has come in for much notice in Tazkiras, likwise lacks distinction but is quite on a par with Siraj.

سراج کا ضخیم کلیات چھپ چکا ہے مگر ڈاکٹر صادق اس سے بے خبر ہیں ۔ اس لئے محض اس کے ایک مطبوعہ انتخاب کا ذکر کرتے ہیں ۔ جب انہوں نے سراج کو پڑھا ہی نہیں تو ظاہر ہے کہ اس کے بارے میں درست رائے بھی نہیں دی ۔ داؤد کے بارے میں لکھا ہے کہ تذکروں میں اس کا بہت ذکر ہوا ہے حالانکہ دیوان داؤد چھپ چکا ہے لیکن یہ بات زیادہ حیران کن ہے کہ داؤد سراج کے درجے کا شاعر ہے میں یہ تو نہیں کہتا کہ سراج ولی سے بڑا شاعر ہے لیکن اسے داؤد کا ہم مرتبہ قرار دینا بہت بڑا ظلم ہے داؤد کے سارے دیوان میں شاید ہی کوئی متاثر کرنے والا شعر موجود ہو ۔ داؤد کی اہمیت محض تاریخی ہے جب کہ سراج کے یہاں ایک معقول تعداد میں اچھے شعر مل جاتے ہیں اور پھر اس کی مثنویاں بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتیں ۔

ساتواں باب ہے ۔ میر اور سودا کا عہد ۔ اردو کے تمام تاریخ اور تذکرہ نگاروں نے اس عہد کی شاعری کی مقدار اور معیار کو سراہا ہے ۔ اور یہ ہے بھی حقیقت ۔ اس دور میں اہم ترین نام میر، سودا اور درد

رکے ہیں مگر یہ دور انہیں ناموں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ سوز، قائم ۔ یقین ۔ تاباں فغاں ، بیدار وغیرہ اسس دور کے صاحب دیوان شعرا ہیں - ان سب کا کلام اب چھپ چکا ہے ۔ یہ سب دوسرے درجے کے شعرا ہیں ۔ ان میں میر ۔ سودا اور درد جیسی انفرادیت یقیناً موجود نہیں مگر زبان کی ترقی اور شعری ذوق کی تطہیر میں ان کا بڑا حصّہ ہے ۔ ان میں سے بعض شاعروں کے یہاں پر تاثیر اشعار بھی خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں ۔ ڈاکٹر صادق نے دکنی دور کے بعد سب سے زیادہ ناقص باب انہیں کے بارے میں لکھا ہے ۔ سوز ، قائم ، یقین ، تاباں اور بیدار کو تو اس قابل ہی نہیں سمجھا کہ ان کا نام لکھ دیا جائے ۔ فغاں کا صرف دو سطروں میں تذکرہ کیا ہے اور وہ بھی ایہام گو شاعروں کے ساتھ جو صریحاً غلط ہے ۔

باقی رہے میر، سودا اور درد .... میری رائے میں ان تینوں شاعروں نے اردو شاعری میں جو اضافے کئے تاریخی حیثیت سے تو خیر غالب مومن اور ذوق کے دور سے زیادہ اہم ہیں ہی .... ادبی حیثیت سے بھی ان سے کسی طرح کم نہیں ۔ غالب تو خیر بہت بڑا شاعر ہے ۔ مگر مومن اور ذوق دونوں درد اور سودا جیسے جاندار اشعار ہمیں نہیں دے سکے ڈاکٹر محمد صادق نے ان کے بارے میں کچھ اس طرح کی آرا دی ہیں ۔

The importance of Sauda, Mir and Mir Dard lie in the fact that they were the first to establish the prestige of poetry on such a firm ground that there was no fear of a relapse or retrogression.

اس سے صاف ظاہر ہے کہ ڈاکٹر صاحب کے نزدیک ۔ میر ۔ سودا اور

درد کی شاعری محض تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔ میں نے جو نتیجہ نکالا ہے۔ اس کی مزید تصدیق مندرجہ ذیل حوالوں سے ہوتی ہے۔ سودا کے بارے میں لکھتے ہیں۔

Historically his greatest service was to raise the status of Urdu poetry.

چند سطروں کے بعد لکھتے ہیں

A view of literature that has been gaining ground with us since the publication of Hali's Muqaddama is not very favourable to Sauda's poetic achievement .... His attitude towards poetry comes out to be that of a decadent.

حالی نے مقدمے میں سودا کے خلاف کچھ نہیں لکھا۔ مقدمے کے بعض حصّوں سے سودا کے قصائد وغیرہ۔ پر بالواسطہ زد ضرور پڑتی ہے لیکن مقدمہ شعر و شاعری سے متاثر ہو کر جو تنقید لکھی گئی ہے۔ اس میں سودا کی مذمت تو دور کی بات ہے، از حد تعریف کی گئی ہے۔ شعرالہند کا مصنف جو اپنے کسی دوست کے حوالے سے اس نظریے کا خالق ہے کہ اردو شاعری کے ہر دور میں ایک فطری شاعر کا حریف غیر فطری شاعر رہا ہے۔

مثلاً مصحفی کا حریف انشا، آتش کا حریف ناسخ، غالب کا حریف ذوق اور داغ کا حریف امیر مینائی وہ بھی اعتراف کرتا ہے۔ کہ سودا کو میر کے مقابلے میں غیر فطری شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ خدا جانے وہ کون سے نقاد ہیں۔ جنہوں نے مقدمے سے متاثر ہو کر سودا کے خلاف رائے دی ہے۔

اب میر کے بارے میں ڈاکٹر صاحب کی رائے سُنیے جو زیادہ پریشان کن ہے،

As a people we have little or no apptitude for the affirmation of life in art. It is mostly this national trait that accounts for his great popularity. Personally I do not react so favourably to his poetry. It strikes me as morbid, Unhealthy and pathological..... His historical position apart it is doubtful if Mir as a poetic genius deserves this unctuous flattery, miscalled criticism

An earlier critic had more courage than we have who said, "His high is very high and his low is very low." This dictum needs this necessary emendation that he is very rarely at his best.

تفصیل میں جاؤں گا تو مضمون زیادہ طویل ہو جائے گا۔ اسی اقتباس سے یہ تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ ڈاکٹر صادق کے نزدیک میر و سودا کا دور محض تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔

اب میں بہت سے ابواب کو چھوڑ کر بعض نہایت قابل ذکر باتیں سرسری طور پر بیان کر دیتا ہوں۔

اکبر نے علی گڑھ تحریک کے خلاف جو کچھ لکھا ہے اس کا سبب بقول ڈاکٹر صادق اکبر کا سرسید سے حسد ہے۔ کیونکہ سرسید بہت بڑا سیاسی اور مذہبی رہنما تھا اور اکبر ان خصوصیات سے محروم۔

ناول نگاروں کے باب میں اچھے اچھے ناولوں پر بڑے ستم کئے ہیں ۔ یہ عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ اُردو میں اچھے ناول بہت کم ہیں ۔ مگر ناول کے نقادوں نے قدیم ناولوں میں سے بالخصوص فردوس بریں (شررؔ) اور امراؤ جان ادا (مرزا ہادی رسوا) کی بہت تعریف کی ہے ۔ ڈاکٹر صاحب نے فردوس بریں کے بارے میں تو کچھ کہنا گوارا ہی نہیں کیا ۔ دو سطروں میں اس کا موضوع بتا کر آگے بڑھ گئے ہیں البتہ امراؤ جان ادا کے بارے میں چند سطریں لکھی ہیں جو اس طرح کی ہیں ۔

It is a full length picture of prostitutes.

حالانکہ امراؤ جان ادا میں خانم کے نگار خانے کی زیادہ تفصیلات موجود نہیں اور نہ ہی طوائف اس کا موضوع ہے ۔

اب اس ناول کے مرتبے کا تعین بھی ملاحظہ کیجئے ۔

For all the praise lavished on it, Umrao Jan Ada does not strike me as a successful novel.

سب کچھ اقبال کے بارے میں ...... اقبال ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شہرت بین الاقوامی ہے ۔ میرؔ اور غالبؔ کا مقابلہ اقبالؔ سے کرنا میرے نزدیک نامناسب ہے ۔ ہر ایک کا رنگ سخن الگ ہے اس لئے اس طرح کے مقابلے فضول ہیں تاہم میرؔ اور سودا کو اقبال کے مقابلے میں کم لوگ جانتے ہیں ۔ آپ نے میرؔ اور غالب کے بارے میں امریکہ کی کسی ایجنسی کی یہ تحقیق تو پڑھی ہوگی کہ یہ دو غیر معروف فارسی شاعر ہیں اقبال کے بارے میں اس طرح کی تحقیق کا امکان کچھ کم ہے ۔ ڈاکٹر صادق نے اس بین الاقوامی شاعر کا مقام کم کرنے کے لئے عجیب عجیب دلائل دیئے ہیں ۔ جنہیں پڑھ کر ہنسی آتی ہے ۔

His mind runs in grooves. His memory is stocked with a limited number of words, metaphors, and similies b rrowed from his predecessors, and he employs them again and again.

It is interesting to note that with Iqbal Mauj (wave) is almost always Mauj-e-Muztar, dida (eye) dida-e-bina......

اقبال کے محدود ذخیرہ الفاظ کو ثابت کرنے کے لئے کچھ مصرعے لکھے ہیں جو بیشتر بانگ درا کے پہلے یا دوسرے دور سے ہیں۔ جن میں آئینہ، خاتم، نگیں، بو اور سب سے حیران کن یہ کہ لالۂ صحرا جیسے لفظ شامل ہیں۔ آئینہ تو ایسا لفظ ہے کہ تمام فارسی اور اردو کے کلاسیکی شاعروں میں کثرت سے آتا ہے۔ صرف دیوان غالب کی ردیف ڈ میں بارہ جگہ موجود ہے۔ بیدل کے یہاں بھی کثرت سے ہے۔

اگر یہ اقبال کے محدود ذخیرہ الفاظ کا ثبوت ہے تو اس طرح باسانی دنیا کے ہر شاعر کے بارے میں ثابت کیا جا سکتا ہے کہ اس کا ذخیرۂ الفاظ محدود ہے

مجھے سب سے زیادہ حیرت اس بات پر ہوئی کہ لالۂ صحرا کو بھی جو اقبال کی ایک اہم علامت ہے محدود ذخیرۂ الفاظ کے ثبوت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اگر استدلال یہی رہے تو کہا جا سکتا ہے کہ انیس کا ذخیرۂ الفاظ اس لئے محدود ہے کہ اس میں حسین، عباس، زینب، سکینہ وغیرہ کثرت سے آتے ہیں۔

باقی رہی یہ بات کہ موج اقبال کے یہاں ہمیشہ موج مضطر کیوں ہے اور چشم چشم بینا کیوں؟ یہ بات ہر شخص جانتا ہے کہ علامتیں اور تصویریں شاعر کے موضوع سے مطابقت رکھتی ہیں۔ اقبال چونکہ عمل اور حرکت کا شاعر ہے۔ اس لئے موج موج مضطر ہے۔ وہ چونکہ قوم کی تربیت کرنا چاہتا ہے جس کی ضروری شرط بیداری ہے۔ اس لئے چشم، چشم بینا ہے۔

اِس کتاب میں تحقیقی غلطیاں بھی بے شمار ہیں ۔ ان میں سے چند ایک کا تذکرہ بے محل نہ ہوگا ۔ سعدی کی عمر ایک سو آٹھ سال بتائی ہے (۱۲۹۲ - ۱۱۸۴) (ص ۲۵) حالانکہ مدت مدید سے یہ بات غلط ثابت ہو چکی ہے ۔ اب محققین کہتے ہیں کہ اس کی عمر پینسٹھ سال کے قریب تھی ۔ ابراہیم عادل شاہ کو جگت گرو کا مضحکہ خیز لقب لوگوں نے اِس وجہ سے دیا تھا کہ وہ ہندوؤں کی سرپرستی کرتا تھا (ص ۴۵) حالانکہ یہ لقب تعظیم کا ہے ۔ اس میں کیا مضحکہ خیزی ہے ۔ شاید ڈاکٹر صادق نے ہندی الفاظ سے دھوکا کھایا ہے ۔ لیکن یہ انداز گفتگو دکن میں عام تھا

دکن میں زیادہ تر تین اصناف رائج ہیں ۔ قصیدہ ، مثنوی ۔ غزل ۔

حالانکہ غزل اور قصیدے سے زیادہ مرثیے لکھے گئے ۔ اس کے علاوہ رباعیات قطعات ۔ مخمس ۔ مسدس ۔ مثمن ۔ گیت اور اسی طرح کی بہت سی اصناف مقبول تھیں ۔ جن کا علم ڈاکٹر صاحب کو نہیں ہو سکا ۔

ولی کی یہ غزل جس پر اپنے دلائل کو استوار کیا ہے ۔ کلیات ولی میں موجود نہیں ۔

سجن تم مکھ ستی کھولو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جوں گل سوں نکلتا ہے گلاب آہستہ آہستہ

میر تقی میر الہ آباد میں پیدا ہوا (ص ۹۴) اگلے صفحہ پر لکھا ہے

" میر کو الہ آباد واپس جانے پر مجبور کر دیا گیا ۔

میر کے تذکرے نکات الشعرا میں شاید ہی کوئی شاعر اعتراضات سے بچا ہو (ص ۹۶)

یہ آزاد کی اڑائی ہوئی بات ہے ۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ سوائے ایک آدھ کے ہر ایک کی تعریف کی گئی ہے ۔

"انشا مصحفی کا شاگرد تھا" یہ بھی انکشاف ہے اور کوئی حوالہ نہیں دیا کہ یہ معلومات انہیں کہاں سے حاصل ہوئی ہیں۔

"میر حسن نے آدھ درجن سے زیادہ مثنویاں لکھی ہیں" (ص ۱۰۸) حالانکہ ڈاکٹر وحید قریشی اس کی بارہ مثنویاں چھاپ چکے ہیں۔

"میر حسن کی مثنوی سحر البیان، نسیم کی گلزار نسیم سے تین گنا ضخیم ہے" (ص ۱۳۹) حالانکہ نسیم کی مثنوی زیادہ طویل ہے۔

"ذوق کو دکن میں دیوان چمن لال نے بلایا" (ص ۱۶۶) حالانکہ صحیح نام دیوان چندو لال ہے۔

"امیر مینائی کے دیوان کا نام" مراۃ الغالب" ہے ...... حالانکہ صحیح صورت "مراۃ الغیب" ہے۔

"گلکرائسٹ فورٹ ولیم کالج کا پرنسپل تھا" (ص ۲۱۰) یہ بات بھی غلط ثابت ہو چکی ہے۔

قدرت اللہ قاسم کے تذکرے کا نام تذکرہ شعرائے اردو ہے (ص ۲۹۴) حالانکہ اس کا نام مجموعہ نغز ہے۔

کسی بھی تاریخ ادب میں ایسی خامیاں بہت بڑی معلوم ہوتی ہیں آخر میں چند باتیں اس کتاب میں حوالوں کے طور پر پیش کئے ہوئے اشعار کے تراجم کے سلسلے میں۔

کتاب میں مختلف شاعروں کے بہت سے شعر دلائل کو ثابت کرنے کے لئے پیش کئے گئے ہیں۔ ان میں سے چند ایک بغیر ترجمے کے دیے گئے ہیں مگر بیشتر اشعار کے انگریزی نثر میں ترجمے بھی ساتھ ہی درج ہیں۔ یہ تسلیم کہ شعروں کا ترجمہ بہت مشکل کام ہے۔ اس لئے جہاں کہیں کسی مشکل شعر کا ترجمہ اچھا نہیں اُسے

گوارا کیا جا سکتا ہے مگر جہاں ترجمے سے یہ ظاہر ہو کہ اصل شعر کو مترجم سمجھ نہیں سکا اُسے کسی طرح معاف نہیں کیا جا سکتا۔ اس کتاب کے ترجموں میں سے تقریباً اسی فیصدی میرے نزدیک غلط ہیں۔ ڈاکٹر صادق کو شاید خود بھی اس بات کا احساس ہے۔ چنانچہ انہوں نے دیباچے میں صوفی نیاز، نذیر جہل اور عاشق محمد غوری کا شکریہ ادا کیا ہے کہ انہوں نے اشعار کے تراجم میں میری مدد کی۔

میں نے صوفی نیاز سے اس سلسلے میں پوچھا تو انہوں نے بتایا کہ میں نے صرف دو دکنی مرثیوں کے ترجمے کئے ہیں۔ معلوم نہیں نذیر جہل اور عاشق غوری کیا کہیں گے، لیکن اصل ذمہ داری تو کتاب کے مصنف کی ہے اور اگر اس کے خیال میں یہ تراجم مناسب نہیں تھے تو خارج کئے جا سکتے تھے۔ مگر چونکہ کتاب میں موجود ہیں اور کتاب ڈاکٹر صادق کے نام سے چھپی ہے اس لئے میرے نزدیک تمام اغلاط کا ذمہ دار مصنف خود ہے۔ اس کے علاوہ میں نے سرسری مطالعے سے ترجموں میں بہت سے ایسے لفظ اور ٹکڑے دیکھے ہیں جو ڈاکٹر صادق کے اسلوب کا خاص حصہ ہیں۔ ان سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ بیشتر تراجم خود مصنف کتاب نے کئے ہیں۔ بہرصورت چند ترجمے ملاحظہ ہوں۔

منظہر کا شعر فارسی اور ریختے کے بیچ
سودا یقین جان کہ روڑا ہے باٹ کا

Mazhar's mongrel verse, half persian and half Urdu,
Is, I assure you, O Sauda ! rubbish pure and Simple.

دلچسپ بات یہ ہے کہ rubbish pure and simple ڈاکٹر صادق کے اسلوب کا حصہ ہے۔

میر کا شعر غلط نقل کیا ہے اور چونکہ انہیں بدماغ ثابت کرنا مقصود ہے

اس لئے ترجمہ بھی ویسا ہی ہے۔

اِتنی بھی بدتمیزی ہر لحظہ میر تم کو
اُلجھاؤ ہے زمیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

Fie upon you Mir ! that you should carry your
bad manners so far
As to be at loggerheads with the sky and the earth.

شعر میں بدتمیزی کی بجائے "بدمزاجی" ہے LOGGERHEAD بھی ڈاکٹر صادق کا نہایت پسندیدہ لفظ ہے۔

از بسکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

Such is the evil reputation I have acquired for
my short-temper.

کم دماغی کو SHORT TEMPER کہنا مترجم کا اعجاز ہے اور اشتہار کو قرار دینا بھی کمال ہے۔

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مُصوّر تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

اس میں "تھے" ماضی بعید ہے۔ یعنی جو زمانہ دلی میں میں گزار چکا ہوں۔ اس کا ترجمہ ARE یعنی "ہیں" کر کے سارا مفہوم غارت کر دیا ہے۔

پھر اوراق مصور کا ترجمہ بھی ٹھیک نہیں۔ انہوں نے اوراق مُصوّر کو اوراق مُصوِر سمجھا ہے۔

غلطیاں تو اس کتاب میں بے شمار ہیں ۔ اس قدر زیادہ کہ اگر ایک ایک غلطی گنوائی جائے تو ایک اور "تنقید شعر العجم" کے انداز اور ضخامت کی کتاب لکھنی ہوگی ۔ مگر میرے پاس اتنا وقت نہیں ہے ۔ اِس تضیع اوقات سے بہتر تو یہ ہوگا کہ میں ایک نئی "تاریخ ادب اُردو" ہی لکھ ڈالوں ۔ جو شاید زیادہ مفید اور وقت کا بہتر مصرف ہوگی ۔ اس لئے اس مضمون کو یہیں ختم کرتا ہوں ۔

دِلّی کا دبستان شاعری

کسی دبستان کے وجود میں آنے کا سبب اس علاقے کے سیاسی اور معاشرتی حالات اور گذشتہ شعری روایات ہوتی ہیں۔ اس لیئے دلی کے دبستان کی خصوصیات کا تعین کرنے سے پہلے اس دَور کے حالات اور شعری روایات کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ دلی کے دبستان کا آغاز، ارتقاء اور انجام اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) سے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے درمیانی دَور میں ہوا۔ اس عرصے میں اہل دلی نے قتل و غارت، لُوٹ مار، برادر کشی اور قحط سالی کے لاتعداد اور خوفناک مناظر دیکھے۔ اِس اجمال کی تفصیل بارہا دہرائی جا چکی ہے۔ اب صرف یہ کہہ دینا کافی ہے کہ ہر بادشاہ کے مرنے پر تخت نشینی کے لیئے جنگیں ہوتی تھیں۔ جو شخص جیت جاتا تھا دوسرے تمام دعوے داروں کو چن چن کر اپنے راستے سے ہٹا دیتا تھا۔ تھوڑے تھوڑے دنوں کے بعد کبھی سلطنت کسی کے رحم و کرم پر ہوتی اور کبھی کسی کے۔ سکھوں۔ مرہٹوں، جاٹوں، رہیلوں اور ڈاکوؤں نے ہر طرف لوٹ مچا رکھی تھی اس کے علاوہ دلّی میں دو دفعہ قتل عام ہوا۔ جس میں ہزاروں بے گناہ تہ تیغ کر دیئے گئے۔ ابدالی کے حملے کی کیفیت میر نے یوں بیان کی ہے۔

"شیخان شہر بحال خراب۔ بزرگان محتاج دم آب، گوشہ نشینان بے جا شدند۔ اعیان ہمہ گداشدند۔ وضیع و شریف عریاں۔ کتخدایاں بے خانماں۔ اکثرے بہ بلا گرفتار۔ رسوائی کوچہ و بازار زن را میگرفتند و سلاخ نمودند۔ باہر کہ میخوردند تا ستر پوش میبردند"

یہ حالات تھے جن میں دبستان دلی کا آغاز اور ارتقا رہا۔ ڈیڑھ سو سال کا یہ عرصہ انتہائی بدنظمی اور انتشار کا زمانہ تھا۔ دلی میں افلاس، بے چینی، پریشان حالی اور بدامنی کا دور دورہ تھا۔ کسی کو کل کی خبر نہ تھی۔ اکثر لوگ لکھنؤ، فیض آباد اور عظیم آباد وغیرہ کی طرف ہجرت کر گئے تھے۔ بے ثباتی دنیا۔ تقدیر پرستی تصوف، گوشہ نشینی اور اسی طرح کے دوسرے خیالات کی طرف ہر کسی کا میلان تھا۔ شاعری چونکہ اپنے موضوعات اور اسالیب زندگی سے حاصل کرتی ہے اس لئے دبستان دلی سے اسی قسم کی خصوصیات وابستہ ہوگئیں۔

جہاں تک دبستان دلی کے اسالیب اور ہیتوں کا تعلق ہے۔ یہ گذشتہ شعری روایت سے متاثر ہوئے ہیں اردو شاعری پر فارسی شاعری نے گہرے اثرات ثبت کئے ہیں اور یہ اثرات جتنے دلی کے دبستان پر ہوئے کسی اور دبستان پر نہیں ہوئے۔ دکن مرکز سے دور تھا۔ اس لئے وہاں زیادہ اثرات نہ پہنچ سکے۔ شمالی ہند میں ہمیشہ شعر و ادب کا چرچا رہا۔ ایران سے مختلف شعراء آتے تھے اور اکثر یہیں رہ جاتے تھے۔ چنانچہ خسرو، حسن۔ عرفی۔ نظیری طالب، صائب، کلیم، بیدل، شیخ علی حزیں وغیرہ مختلف ادوار میں یہاں موجود رہے۔ گویا شمالی ہند میں فارسی شاعری کی ایک عظیم روایت موجود تھی پھر فارسی یہاں کے شرفا، کی گھریلو زبان تھی۔ خود دبستان دلی کے متقدمین شعراء فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں اظہار خیال کرنے پر قادر تھے۔ فارسی

شعر وادب سے اس یگانگت کا نتیجہ یہ ہوا کہ فارسی شاعری کے سانچے ، بحور موضوعات اور اسالیب دلی کے دبستان شاعری میں شامل ہو گئے ۔ اگر دبستان دلی سے پہلے کی شعری روایت میں غزل ، قصیدہ اور مثنوی ایسی اصناف نہ ہوتیں تو خیالات اپنے لئے مختلف بحور اور اصناف وضع کرتے ۔

اِس پس منظر اور شعری روایت کے بعد دبستان دلی کی خصوصیات کا جائزہ لینا چاہیئے ۔ لکھنؤ کے دبستان کی ابتداء کے ساتھ ہی ہمارے نقادوں نے دونوں دبستانوں کی بعض خصوصیات کا اختلاف دیکھ لیا تھا قدرت اللہ قاسم نے مجموعۂ نغز کے دیباچے میں جو کچھ لکھا ہے اس سے اس بات کا ہلکا سا اندازہ ہو جاتا ہے کہ شاعری میں بعض نئی خصوصیات شامل ہو رہی ہیں جو متقدمین دِلّی سے مختلف ہیں ۔

" و طریقے کہ بزمان ما ظہور رسیدہ و بمعاملہ موسوم گردیدہ باآں کہ بعضے بزبان نسوان سخن گویند و دریں سرزمین رخش ہمّت میپوئند "

محمد حسین آزاد نے آب حیات کے دیباچے میں لکھا ہے ۔

" لکھنؤ کو دیکھ کر سمجھنا کہ دل پسند ایجادوں اور رنگین باتوں کا ایجاد ہونا کسی شہر کے اینٹ اور پتھر کی تاثیر نہیں ہے ۔ ہاں شائستہ اور رنگین مزاج لوگ جمع ہوں گے اور دلپذیر باتوں کے سامان جمع ہوں گے ۔ وہیں سے وُہ پھول کھلنے لگیں گے "

" لکھنؤ دار السلطنت ہو گیا اور اس کے ضمن میں زبان بھی دلی کی اطاعت سے آزاد ہو گئی ۔ انہوں نے زبان کو ترقی دی مگر اکثر ان میں ایسے ہوئے کہ جنگل کو صاف کرنے اُٹھے تھے مگر اس میں دریا

کا دبانہ لاڈالا یعنی صنائی زبان کی بجائے لغات کی بوچھاڑ کر دی"

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آزاد کے خیال میں رنگینی، دلپذیری اور مشکل الفاظ کا استعمال دبستان لکھنؤ کا خاصہ ہیں۔ جب کہ دلی کے دبستان میں یہ خصوصیات موجود نہیں ہیں۔

حالی پہلے شخص ہیں جنہوں نے دبستان کے لیئے سکول کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ مقدمہ میں نواب مرزا شوق کی مثنویوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"اس نے بخلاف عام شعرائے لکھنؤ کے لفظی رعائیتوں کا مطلق التزام نہیں کیا اور اردو کے عام روز مرہ کو صحت الفاظ پر جس کے اہل لکھنؤ سخت پابند ہیں ترجیح دی ہے۔...... یہ بات تعجب سے خالی نہیں کہ نواب مرزا شوق کو اپنے سکول کے برخلاف مثنوی میں ایسی صاف اور بامحاورہ زبان برتنے کا خیال کیونکر پیدا ہوا۔"

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حالی لفظی تناسب اصحت الفاظ کی شدت سے پابندی اور مشکل زبان کو لکھنؤ کے دبستان کی خصوصیات سمجھتے ہیں اور اس کے برخلاف غیر ضروری لفظی رعائیتوں سے اجتناب، عام روزمرہ ادر بامحاورہ زبان کے استعمال کو دلی سکول کی خوبیاں قرار دیتے ہیں۔"

امداد امام اثر کی کاشف الحقائق بھی تقریباً اسی زمانے میں لکھی گئی تھی جب" مقدمہ شعر و شاعری" شائع ہوا۔ اس میں مصنف نے پہلی دفعہ داخلی اور خارجی شاعری کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔

"جاننا چاہیئے کہ جس وقت استادانِ دلی لکھنؤ میں پہنچے تھے اس شہر میں اُردو کی شاعری کو کوئی ممتاز درجہ حاصل نہیں ہوا تھا مگر ان حضرات کے آنے سے لکھنؤ میں دھومیں مچ گئیں شاعری کی نئی ایجادیں ہونے لگیں۔ حتیٰ کہ دلی کے رنگ سے علیحدہ رنگ کی ایک شاعری ظہور میں آئی ہر چند کہ لکھنؤ میں غزل سرائی نے زور پکڑا مگر دلی والوں کی غزلیت کا لطف غزل سرایانِ لکھنؤ اپنی غزلوں میں پیدا نہ کر سکے۔ اس جگہ کے اکثر شعرائے نامی غزل سرائی میں خارجی پہلو اختیار فرماتے ہیں۔"

گویا امداد امام اثر کے خیال میں دبستان دلی میں داخلی شاعری ملتی ہے اور دبستان لکھنؤ میں خارجی۔ اِن تمام آراء میں کم و بیش دلی کے دبستان کی تمام خصوصیات موجود ہیں اور لکھنؤ کے دبستان کے اختلاف کو بھی واضح کیا گیا ہے۔ مگر مفصل جائزہ لینا بہتر ہوگا۔ دلی کے دبستان شاعری کی خصوصیات کو آسانی کی خاطر دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

"معنوی" جو مفاہیم اور خیالات سے متعلق ہیں اور "لفظی" جن کا تعلق اسالیب اور ہیئتوں سے ہے۔ پہلے معنوی خصوصیات کا ذکر کیا جاتا ہے۔

دبستان دلی کی سب سے بڑی اور بنیادی خصوصیت داخلیت ہے داخلیت سے مراد یہ ہے کہ شاعر باہر کی دُنیا سے غرض نہیں رکھتا بلکہ اپنے دل کی دُنیا میں جھانک کر اس کی واردات کا اظہار کرتا ہے اگر باہر کی دُنیا کے بارے میں کچھ کہتا ہے تو اسے بھی شدید داخلیت میں ڈبو کر پیش کرتا ہے اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ دبستان دلی میں خارجیت قطعاً موجود نہیں

یہاں جو خارجیت ملتی ہے اسے داخلی خارجیت کی اصطلاح سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ میر، درد، غالب وغیرہ کے ہاں داخلیت، خارجیت پر غالب ہے سودا کے یہاں داخلی خارجیت ملتی ہے دوسرے درجے کے شعراء مثلاً یقین، اثر، قائم، تاباں، بیدار وغیرہ خالصتاً داخلی شاعری کے نمائندے ہیں گویا واردات قلبیہ اور داخلیت دبستان دلی کے ہر شاعر کے کلام میں موجود ہے واردات قلبیہ میں پہلی چیز عشق و محبت کے مضامین ہیں عشق انسانی جذبات کا سرتاج اور فطرت کی طرح لا محدود ہے اس زمانے میں عشق و عاشقی کا بڑا چرچا تھا اور عشق حقیقی اور مجازی دونوں عروج پر تھے اس کی بڑی وجہ صوفیا کا گروہ تھا۔ جو مجاز سے حقیقت کی طرف سفر کرتا تھا۔ جو صوفی نہیں ہوتے تھے وہ مجاز ہی میں رہ جاتے تھے اس جذبے کا صحیح صحیح اظہار شعراء کا پسندیدہ موضوع تھا یہی وجہ ہے کہ عشق کی تکالیف اور مشکلات کا بیان نمایاں طور کیا گیا ہے عشق کے جذبات یہاں عموماً توازن اور اعتدال کے ساتھ معرض اظہار میں آئے تھے۔ دلی کے شاعروں نے

اور ان سے بیان میں ایک طرح کا رکھ رکھاؤ مدنظر رہتا تھا۔ دلی کے شاعروں نے عشق کی واردات اور نفسیات کا بیان اس کثرت اور خوبی سے کیا گیا ہے کہ اسی وادی کا کوئی نشیب و فراز ایسا نہیں جو ان کی نظر سے بچ رہا ہو۔ چند مثالیں بے موقع نہ ہوں گی۔

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

میر

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

——— میرؔ

سوداؔ جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

——— سوداؔ

اُس نے قصداً بھی میرے نالے کو
نہ سُنا ہوگا گر سُنا ہوگا

——— دردؔ

ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں جو پہنچا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

——— دردؔ

دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

——— مومنؔ

سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری
حُسن کو تغافل میں جُرأت آزما پایا

——— غالبؔ

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف بر طرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

——— غالبؔ

دلّی کی شاعری میں تصوف کے مضامین کی بہت افراط ہے۔ اس کی ایک وجہ تو فارسی شاعری ہے دوسری وجہ اس زمانے کے حالات ہیں جن سے طبیعتیں گوشہ نشینی اور ترک دُنیا کی طرف مائل ہو رہی تھیں۔ بعض شاعر صوفی بھی ہوتے تھے بعض تک تصوّف کی روایات ورانتاً پہنچی تھیں۔ بعض شاعر دیکھا دیکھی تصوّف کے مضامین نظم کرنا شروع کر دیتے تھے کیونکہ یہ خیال بھی عام تھا کہ تصوّف برائے شعر گفتن خُوب است" درد صوفیانہ شاعری کے سب سے بڑے نمائندے ہیں وہ خود صوفی تھی اور صوفیانہ واردات ان پر گذری تھیں میر کے ہاں تصوف کی حقیقی واردات نہ ہونے کے باوجود ایسے اشعار ملتے ہیں جو حقیقی معلوم ہوتے ہیں مگر بشیتر شعرا کے یہاں یہ مضامین بالکل رسمی ہیں۔ بعض، شاعروں نے واردات تصوف، کے علاوہ تصوف کے فکری پہلو پر بھی توجہ کی ہے۔ اس سلسلے میں غالب کا نام سرفہرست ہے چنانچہ وحدت وجود وحدت شہود کائنات کا ظلی ہونا۔ احترام ذات، معرفت نفس، تسلیم و رضا ترک علائق عظمت انسانی۔ عشق کے راستے کی دشواریاں اور اسی طرح کے بے شمار مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔

پردے کو تعین کے در دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے کوئی پل میں طلسمات جہاں کا

——————— سودا

ہائے پہنچا نہ گیا قید خودی میں اس تک
اپنے ہی دام سے چھٹنا مرا دشوار ہوا

——————— سودا

ہر قدم پر بھتی اس کی منزل لیک
سر سے سودائے جستجو نہ گیا
میرؔ

کاش تا شمع نہ ہوتا گزر پروانہ
تو نے کیا قہر کیا بال و پر پروانہ
دردؔ

دہر جز جلوہ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
غالبؔ

تصوف کے مضامین سے دلّی کی شاعری کو بڑا فائدہ پہنچا اس نے عشقیہ شاعری کے لب و لہجہ میں شرافت اور متانت پیدا کی۔ استغنا کا درس دے کر درباداری سے الگ رکھا۔ مسائل تصوف نے شاعری کو فکری پہلو دیا لیکن سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اس نے رمز و کنایہ کی زبان غزل کو دی۔ پیر مغاں، مے کدہ، رہرو، گل، بلبل، چمن، شمع پروانہ، محفل اور اسی قسم کی بہت سی علامتیں تصوف کے راستے شاعری میں داخل ہوئیں اِن علامتوں سے شاعروں نے بعد میں بڑے وسیع مفاہیم ادا کیے۔

لکھنؤ کے سکول میں معنی زیادہ سے زیادہ الفاظ کے لغوی مفہوم تک محدود رہتے ہیں اور الفاظ سے آگے نہیں بڑھتے اس کے برعکس دلی کے شاعروں کے ہاں رمزیت ہے معنویت الفاظ کے معنوی مفہوم سے آگے بڑھ کر بہت وسیع ہو جاتی ہے۔ اس رمزیت اور

اشاریت سے دلی کے ہر قابل ذکر شاعر نے فائدہ اٹھایا ہے۔ مگر غالب نے تو چند لفظوں میں معنی کی دعائیں آباد کر دی ہیں۔

ساقی ہے اِک تبسمِ گُل فرصتِ بہار
ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں
سودا

ایک ہی جست میں لی منزلِ مقصود اس نے
رہرو رشک کی جا ہے سفرِ پروانہ
دردؔ

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک
غالبؔ

وہ بادۂ شبانہ کی سر مستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی
غالبؔ

اِن اشعار میں وہی مضامین بیان نہیں کئے گئے جو لفظوں کے لغوی مفہوم تک محدود ہیں ان میں بڑی وسیع معنویت پنہاں ہے داخلی مضامین کے دو پہلو ہو سکتے ہیں۔ حزنیہ مضامین اور نشاطیہ مضامین۔ مگر دبستان دلی کی بنیادی خصوصیات حزن و ملال کے مضامین کا بیان ہے۔ مضمون عشق مجازی کے متعلق ہو یا عشق حقیقی سے یا کسی معاشرتی مسئلے کے متعلق غم و آلام کا ذکر ضروری تھا اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی کو اطمینان قلب نصیب نہیں تھا۔ چنانچہ لوگ دنیا کی ناپائیداری۔ عبرت، گوشہ نشینی حیات کے

مستعار ہونے اور اس قسم کے دوسرے مضامین کے سوا کیا سوچ سکتے تھے
ناپائیداری دنیا کے مضامین اس کثرت سے موجود ہیں کہ طبیعت بعض اوقات
پڑھتے پڑھتے اکتا جاتی ہے۔ خصوصاً دوسرے درجے کے شاعروں نے
اِن مضامین کو ایک ہی طرح سے بار بار بیان کیا ہے۔ البتہ اوّل درجہ کے
شعراء کے یہاں تنوّع موجود ہے۔

کہا میں نے کتنا ہے گُل کو ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا

———— میؔر

کل پانؤں ایک کاسہ سر پر جو آگیا
یک سر وہ استخوان شکستوں سے چوُر تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا

———— میؔر

اس گلشن ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب آنکھ کھلی گُل کی تو موسم ہے خزاں کا

———— سوؔدا

سوؔدا جو کبھو گوش سے ہمّت کے سُنے تو
مضمون یہی ہے جرس دل کی فغاں کا
ہستی سے عدم تک نفس چند کی ہے رہ
دُنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

———— سوؔدا

سینہ و دل حسرتوں سے چھا گیا
بس ہجوم یاس جی گھبرا گیا
——— درد

جگ میں کوئی نہ ٹک ہنسا ہوگا
کہ نہ ہنسنے میں رو دیا ہوگا
——— درد

غم اگرچہ جاں گسل ہے یہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غم عشق گر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا
——— غالب

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز
——— غالب

مضامین کے بیان کے لئے اکثر ایسے لفظی پیکر لائے جاتے ہیں جو آگ لگنے، شہروں کے جلنے۔ لٹنے، ویران ہونے۔ خزاں کے آنے سبزے کے تاراج ہونے وغیرہ سے متعلق ہوتے ہیں۔ اور یہ بھی براہ راست انہی حالات کی وجہ سے ہے ؎

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں ایک داغ
اجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک
——— میر

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا
میر
———

حیف کہتے ہو ہوا گلزار تاراج خزاں
آشنا اپنا بھی واں اِک سبزہ بیگانہ تھا
میرؔ

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا
غالبؔ

دلبستان دلی کی ایک بڑی خصوصیت، واقعیت اور صداقت ہے یہاں کے شاعر غیر ضروری مبالغے سے کام نہیں لیتے۔ شاعری میں مبالغے کی گنجائش صرف مناسب حد تک ہو سکتی ہے۔ دلی سکول کی شاعری میں ایسا مبالغہ کم ملتا ہے جس سے تاثیر پیدا ہونے کی بجائے ہنسی آئے۔ اس کے خلاف بھی چند مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر میں نے یہ رائے مجموعی طور پر قائم کی ہے۔ واقعیت کی مثالیں علیحدہ دینا ضروری نہیں۔ شعرائے دلی کے دواوین ایسی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں۔

نور الحسن ہاشمی نے اپنی کتاب "دلی کا دلبستان شاعری" میں لکھا ہے کہ "دونوں دلبستانوں کی بنیاد زبان کے اختلاف پر ہی قائم ہے مگر یہ بات درست معلوم نہیں ہوتی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ دونوں شہروں کی زبان میں صرف معمولی اختلافات ہیں۔ حالی نے اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے مقدمے میں لکھا ہے۔

"دونوں شہروں کی زبان میں ایک خاص مماثلت پیدا ہو گئی ہے اور خاص خاص الفاظ و محاورات کے سوا دونوں جگہ کی بول چال اور لب و لہجہ میں کوئی معتدبہ فرق نہیں معلوم ہوتا"

لہ : یہاں اختلاف لفظ "بنیاد" سے ہے

دوسری وجہ یہ ہے کہ خارجی حالات کی تبدیلی بیک وقت مضامین اور زبان دونوں کو متاثر کرتی ہے ۔ چنانچہ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ پہلے زبان کا اختلاف پیدا ہوا ۔ اور لبعد کو مضامین مختلف ہوئے ۔ البتہ یہ کہنا درست ہے ۔

کہ زبان سے زیادہ اندازِ بیان میں دونوں دبستان مختلف ہیں دلی کے شاعروں کے یہاں عموماً سادگی ، روانی ۔ شستگی اور صفائی ملتی ہے ۔ فارسی تراکیب ان میں بکثرت موجود ہیں لیکن وہ اس قدر رچ بس گئی ہیں کہ بُری معلوم نہیں ہوتیں ۔ غالب کے ابتدائی کلام میں فارسی کی غیر ضروری ، بھاری بھرکم اور بوجھل تراکیب موجود ہیں مگر اس کلام کو غالب کا نمائندہ کلام کہنا نامناسب ہوگا ۔ لکھنوی دبستان کی شاعری میں فارسی تراکیب کم تر ہیں مگر مشکل الفاظ کی کثرت ہے ۔ تراکیب بھی دبستان دہلی کے مقابلے میں بھاری بھرکم ہیں ۔

دلی کے شاعروں نے چونکہ وارداتِ قلبیہ کا اظہار تھا اس لئے وہ غزل کے لئے آسان زمین ، سادہ قافیے اور ان سے میل کھاتی ہوئی ردیفیں اختیار کرتے تھے ۔ میر ۔ درد ۔ قائم ۔ مومن ، غالب وغیرہ کے یہاں مشکل زمینیں بہت کم نظر آتی ہیں اگر موجود بھی ہوں تو بھی ان کی اس قدر کثرت نہیں کہ اسے مستقل رجحان قرار دیا جائے ۔ قفس کی تیلیاں ، عسل کی مکھی ۔ لنگور کی گردن ، وغیرہ ایسی ردیفیں یہاں کے مذاقِ سخن سے مطابقت نہیں رکھتیں اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب شاہ نصیر نے دلی کے دوسرے شعراء کو قفس کی تیلیاں کی ردیف میں مقابلے کی دعوت دی اور کچھ عرصے تک اس ردیف میں غزلیں کہی جاتی رہیں تو ایک تذکرہ نویس نے اس کا یوں استقبال کیا ۔

"ان عاشقان سخن کو ایسا سودا ہوا کہ زمین غزل میں مدت تک تنکے چننے کے سوا کچھ کام نہ تھا اور کثرت خس و خاشاک سے کاغذ مسودہ نے کوزے کا حکم پیدا کیا۔ غالب ہے کہ اس طرح تازہ کے طفیل سے کسی شاعر کے گھر جاروب میں بھی کوئی تیلی باقی نہ رہی ہوگی"

صنعت گری کے بغیر غزل کی شاعری پھیکی رہ جاتی ہے۔ اردو یا فارسی میں کوئی ایسا غزل گو شاعر نہیں ہوا جس کا کلام صنائع و بدائع سے کلیتاً پاک ہو مگر اس کے لئے شرط یہ ہے کہ صنعتوں کا استعمال محض برائے صنعت نہ کیا گیا ہو۔ ورنہ کلام میں حسن کا پیدا ہونا تو ایک طرف رہا رہی سہی خوبیوں کے ختم ہونے کا امکان پیدا ہوجائے گا۔ شعرائے دلی اس بات کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ چنانچہ انہوں نے لفظی صنعتوں کی طرف تو بہت کم توجہ کی ہے۔ البتہ معنوی صنعتیں زیادہ استعمال کی ہیں اور ان میں بھی خصوصاً مراعاۃ النظیر اور تضاد کو زیادہ استعمال کیا ہے۔ یہاں پھر یاد دہانی کے لئے عرض کردوں کہ بات مجموعی طور پر ہو رہی ہے یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایہام گوئی کی تحریک خالصتاً دلی کی تحریک تھی مگر ایہام گوئی کو دلی کے دبستان کی شاعری قرار دینا درست نہیں۔ دبستان دلی حاتم سے شروع ہوتا ہے اور حاتم نے بعد میں ایہام گوئی ترک کردی تھی دلی میں ایسی لفظی رعائتیں کہیں نظر نہیں آئیں گی ۔

نیم کا پودا لگایا اس نے میری قبر پر
بعد مرنے کے مری توقیر آدھی رہ گئی

ہندو پسر کے عشق کا کشتہ ہے باغباں
لالہ کا پھول رکھنا۔ امانت کی گور پر

تشبیہہ اور استعارے میں بھی دلی والوں نے بالکل فطری انداز اختیار کیا اور ایسی تشبیہیں اور استعارے ڈھونڈے جو مضامین میں حسن پیدا کر دیتے ہیں نیز ان میں اثر ہے اور وہ شاعر کے جذبے اور خیال کو قاری تک منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ذیل کا استعارہ صرف لکھنؤ کا شاعر ہی استعمال کر سکتا تھا۔

دریائے حسن چہرہ ہے اس شوخ و شنگ کا
مژگاں نہیں ہیں آدہ ہے پشت نہنگ کا

ایسی تشبیہوں اور استعاروں سے کوئی سلیم الطبع شخص لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ تمثیلی انداز بھی یہاں لکھنؤ کے مقابلے میں بہت کم ہے اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ تمثیلی شعر ایک طرح کا منطقی مغالطہ ہوتی ہے جو ذہن کی ورزش ضرور ہے مگر جذبات کی شاعری سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ اس لئے دلی کی جذبے والی شاعری اس روش سے متاثر نہیں ہو سکتی تھی۔

اب دلی کے دبستان کے مختلف ادوار کا جائزہ لینا مناسب ہوگا، ابواللیث صدیقی نے "لکھنؤ کا دبستان شاعری" میں اور نورالحسن ہاشمی نے "دلی کا دبستان شاعری" میں بعض ایسے شعراء کے نام بھی دیئے ہیں جو مخالف دبستانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً سوائے لکھنؤ جانے کے میر کا اور کوئی گناہ نظر نہیں آتا جس کی وجہ سے اسے لکھنؤ کے دبستان میں شامل کیا جائے۔ اسی طرح سوائے دلی میں کچھ عرصہ رہنے

کے انشا۔ رنگین اور جرأت سے کوئی ایسی خطا نہیں ہوئی کہ وہ دبستان دلی کے شاعر قرار پائیں۔ نورالحسن ہاشمی نے دلی کی شاعری کو سات ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ (۱) دلی سے پہلے کی شاعری (۲) ایہام گوئی۔ (۳) دور اصلاح اور میر و سودا کا زمانہ (۴) مصحفی و جرأت کا دور (۵) غالب، ذوق، ظفر کا دور (۶) داغ و حالی کا دور (۷) شاگردانِ داغ کا دور۔

مگر مجھے اس تقسیم سے اختلاف ہے ایک، تو یہ کہ شاعر کو اس کے مزاج کے لحاظ سے کسی دبستان میں رکھنا چاہیئے اگر کسی شاعر کی غالب خصوصیات دلی کی ہوں تو وہ دلی کا شاعر ہوگا اور لکھنؤ کی ہوں تو لکھنؤ کا۔ دوسرے محض چند اشعار کی وجہ سے کسی زمانہ شاعری کو دور نہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ان باتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے دبستان دلی کے صرف تین ادوار بنتے ہیں۔

(۱) میر و سودا کا دور

(۲) غالب و مومن کا دور

(۳) داغ و حالی کا دور

دلی سے پہلے دلی میں بمشکل چند شاعر موجود تھے جو سنجیدگی سے شاعری کی طرف مائل نہیں تھے۔ اور بقول شاعر و مصنف شعر الہند، یہ شاعری مکروہ اور مبتذل الفاظ و معانی کا مجموعہ تھی۔ ولی کے دیوان کی آمد سے ایہام گوئی کی تحریک کا آغاز ہوا مگر اسے بھی سنجیدہ شاعری قرار نہیں دیا جا سکتا۔ آرزو، آبرو، احسن، یکرنگ، ناجی وغیرہ ایہام گو شاعر تھے چنانچہ یہ دبستان دلی کے نمائندے نہیں ہو سکتے۔ حاتم اور مظہر نے دور اصلاح کا آغاز کیا۔ سودا، درد، میر، قائم وغیرہ کی شہرت کا زمانہ بھی

یہی تھا۔ اس لئے ان شعراء کو ایک دَور کے شاعر تسلیم کیا جانا چاہیئے۔ اس کے بعد مصحفی، میر حسؔن، جرأت، انشا وغیرہ کا دور آتا ہے۔ ان کی شاعری کا عروج لکھنؤ میں ہوا اور چونکہ یہ دلی کے رہنے والے تھے اور ہجرت کر کے لکھنؤ گئے تھے اس لیئے ان میں دونوں دبستانوں کی خصوصیات کا امتزاج ہے۔ غرض یہ بھی دبستان دلی کا دور نہیں۔

لارڈ لیک کی فتح دلی کے بعد دلی ایک دفعہ پھر آباد ہوئی اور بقول حالیؔ اکبری اور شاہجہانی دَور کی یاد تازہ ہوئی اور غالب و مومن ایسے شاعر پیدا ہوئے۔ دوسرے درجے کے شاعروں میں شیفتہ۔ نسیم دہلوی۔ تسکین ممنون ظہیر وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ یہ دبستان دلی کا دوسرا دَور ہے شاہ نصیر۔ ظفر اور ذوق بھی اسی عہد میں ہوئے ہیں مگر وہ اپنے مزاج اور خصوصیات کے لحاظ سے لکھنؤ کے شاعر ہیں۔ ذوق کے یہاں صرف زبان دلی کی ہے۔ چند اشعار ایسے بھی مل جائیں گے جن میں داخلیت ہو

گر یہ جانتے چُن چُن کے ہم کو توڑیں گے
وہ گل کبھی نہ تمنائے رنگ و بُو کرتے

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

لیکن مبالغہ خارجیت۔ سنگلاخ زمینوں کی کثرت اور قصیدہ نما غزلوں کی موجودگی کی وجہ سے ذوق کو دبستان دلی کا شاعر نہیں سمجھا جا سکتا اور شاہ نصیر کے بارے میں تو کچھ کہنے کی ضرورت نہیں وہ تو ہیں ہی دلی کے

ناسخ ظفر کے بارے میں مشہور ہو گیا ہے کہ ان کے کلام میں داخلیت اور سوز و گداز ہے مگر جن لوگوں نے ان کے چار ضخیم دیوان پڑھے ہیں وہ اس رائے سے متفق نہیں ہوں گے۔ صرف رونے کا ذکر کرنے سے سوز و گداز پیدا نہیں ہو سکتا ؎

کیا رنگ دکھاتی ہے یہ چشم تر اہو ہو
خون جگر آہا ہا لخت جگر اوہو ہو!

ذرہ جو رکھتا ہوں داغ دل سوزاں کو
چڑھتی ہے تپ لرزاں خورشید درخشاں کو

ان اشعار میں چشم تر، خون جگر، لخت جگر، دل سوزاں، تپ لرزہ وغیرہ ایسے الفاظ موجود ہیں مگر لہجہ صاف غمازی کرتا ہے کہ یہ باتیں شاعر کے دل سے نہیں نکلیں اگر چار دیوانوں میں سے دس پندرہ غزلیں ایسی نکل بھی آئیں جن میں داخلیت ہو تو بھی، یہ ثابت نہیں ہو سکتا کہ ظفر دبستان دلی کا شاعر ہے

تیسرا دور داغ اور حالی کا ہے۔ داغ کی شاعری کی معتد بہ حصہ نظر انداز کر دیا جائے جب بھی اس کا ایک معقول حصہ غیر رسمی ہے اور مخصوص انداز کی نفسیات محبت سے پُر ہے۔ اس وجہ سے داغ دبستان دلی کا شاعر ہے۔ حالی قدیم غزلوں کی حد تک خالصتاً دلی سکول کا شاعر ہے۔ داغ کے شاگردوں کو کسی طرح دبستان دلی میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ داغ اور میر کے شاگردوں کی خصوصیات بہت حد تک مشترک ہیں گویا دونوں دبستانوں کا اختلاف یہاں آکر ختم ہو جاتا

ہے ۔ صرف امیر کے شاگرد ریاض میں انفرادیت ملتی ہے ورنہ جلال ہو یا جلیل ، بے خود ہو یا سائل ، احسن ہو یا نوح ، دل ہو یا آسی ، آغا شاعر ہو یا تنہا ، سب کے یہاں کم و بیش ایک سی خصوصیات ملتی ہیں ۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد انگریز تمام ہندوستان پر مکمل طور پر قابض ہو جاتے ہیں ۔ اصلاحی تحریکیں جاری ہو جاتی ہیں ، افراتفری کا دور ختم ہو جاتا ہے ۔ حالات بدلنے کے ساتھ ساتھ سوچ کے انداز بھی متاثر ہونے لگتے ہیں چنانچہ دلی کا دبستان ختم ہو جاتا ہے ۔

اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ دلی کے دبستان نے اردو شاعری کو کیا دیا؟ اردو کے چند عظیم غزل گو شعراء اس دبستان نے پیدا کئے ۔ اس لئے انہی صالح خصوصیات نے آنے والے ادوار کو بھی متاثر کیا ۔ چنانچہ جدید دور کے ہر قابل ذکر شاعر میں اس دبستان کی کچھ خصوصیات کسی نہ کسی شکل میں مل جاتی ہیں ۔ حسرت پہلے تو یہی کہتے رہے ؎

ہے زبان لکھنوی میں رنگ دلی کی نمود

مگر بعد کو انہوں نے تسلیم کر لیا تھا کہ میں زبان میں بھی دلی کے شعراء کا تتبع کرتا ہوں ۔ اصغر گونڈوی اور فانی بھی دبستان دلی سے بہت متاثر ہیں ایک میں تصوف اور دوسرے میں یاسیت موجود ہے ۔ بعد کو لکھنؤ کے شاعروں نے بھی دبستان دلی کے زیر اثر ہی اپنی مصنوعی شاعری کی اصلاح کی ۔ چنانچہ عزیز ۔ صفی ، ثاقب ، آرزو ۔ یاس ۔ یگانہ وغیرہ نے اچھی غزل میر یا غالب سے متاثر ہو کر کہی ۔

دلی کے دبستان میں ایک کمی ضرور محسوس ہوتی ہے وہ یہ کہ غزل کے علاوہ یہاں دوسری اصناف پر بہت کم توجہ مبذول کی گئی ۔ مثلاً

صنف مثنوی میں میر کی چند مثنویوں سے قطع نظر کوئی قابل ذکر کارنامہ سرانجام نہیں پایا ۔ اسی طرح مستزاد ، شہر آشوب ، ہجویات ، رباعیات ، قطعات اور مسمطات کے اچھے نمونے بھی بہت کم ہیں ۔ الشاذ کالمعدوم مثنوی اور مرثیے میں لکھنؤ سکول نے بہتر کارنامے نمایاں سرانجام دیئے ۔ ان اصناف میں دبستان لکھنؤ کی برتری مسلم ہے ۔

لکھنو کا دبستانِ شاعری

لکھنو اور دّلی اُردو شاعری کے دو ایسے مراکز تھے۔ جنہوں نے اسے وسیع اور متنوع بنانے میں اہم حصّہ لیا اگرچہ لکھنو کے ابتدائی شعرا آسمان دلی کے ٹوٹے ہوئے ستارے تھے مگر اُنہوں نے سرزمین لکھنو کو وہ چمک دمک بخشی جو ان کے بغیر اسے میسر نہ آسکتی تھی۔ لکھنو کی انفرادیت بہت حد تک دّلی سے شعوری طور پر الگ نظر آنے کے شوق کی مرہون منت ہے اگرچہ اس کی بنیاد اس سے زیادہ گہری بھی تھی۔ لیکن حقیقت یہی ہے کہ لکھنوی تمدن دہلوی تمدن ہی کی ایک شاخ تھا۔

لکھنو کب سلطنت دہلی سے الگ ہوا؟ لکھنو کی خوشحالی کا سبب کیا تھا؟ لکھنو کی انفرادیت کس کس چیز میں ظاہر ہوئی؟ اور ان حالات نے شاعری پر کیا اثرات چھوڑے؟ یہ بہت اہم سوالات ہیں۔ ان کے جوابات لکھتے ہوئے اُردو شاعری کے دو دبستانوں کی خصوصیات اور ان کے اختلافات واضح ہو جائیں گے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی وفات ۱۷۰۷ء میں ہوئی۔ اس کے فوراً بعد مغل سلطنت کے حالات ابتر ہونے شروع ہو گئے اور آہستہ آہستہ

یہ وسیع سلطنت ٹکڑے ٹکڑے ہونی شروع ہو گئی ۔ مرہٹوں ۔ جاٹوں ۔ سکھوں
روہیلوں اور انگریزوں نے طاقت پکڑنی شروع کی ۔ دُور دراز کے صوبے
رفتہ رفتہ مرکز سے کٹ گئے ۔ پھر نزدیک کے صوبوں کی باری آئی ۔ محمد شاہ
کے عہد سے اودھ کا صوبہ بھی خود مختار ہو گیا ۔ جس کے لئے بہت حد تک
خود محمد شاہ ذمہ دار تھا ۔ قصہ یوں ہے کہ محمد شاہ کے دربار میں پارٹی بازی
اپنے عروج پر پہنچی ہوئی تھی ۔ ایرانی پارٹی ، تورانی پارٹی اور ہندوستانی
پارٹی ایک دوسرے کو گرا کر خود اقتدار کا سرچشمہ بننا چاہتی تھیں ۔ چونکہ
محمد شاہ اور اس کے پہلے چند بادشاہوں کے دور میں اصل طاقت دو
سید بھائیوں یعنی حسین علی اور عبداللہ کے ہاتھ میں تھی اور وہ جسے
چاہتے تخت پر بٹھاتے اور جسے چاہتے راستے سے ہٹا دیتے تھے اس
لئے جب انہوں نے محمد شاہ کو تخت پر بٹھایا تو وہ ان سے خائف رہتا
تھا ۔ آخر اس نے ایرانی اور تورانی پارٹی سے ساز باز کر کے حیلے سے
ان دونوں بھائیوں کو قتل کروا دیا ۔ ایرانی پارٹی کے لیڈروں میں سے ایک
مقتدر شخصیت محمد امین نیشاپوری کی تھی ۔ اسے پنج ہزاری کا منصب
عطا کیا گیا اور اودھ کا صوبے دار بنا دیا گیا ۔ اودھ میں ان دنوں شیخزادوں
کا زور تھا ۔ جو ہر صوبے دار کو اپنے ڈھب پر لے آتے تھے ۔ انہوں نے
صوبے دار کے محل کے دروازے پر ایک تلوار لٹکا رکھی تھی ۔ جس کا مطلب
یہ تھا کہ جو بھی صوبے دار اس کے نیچے سے ہو کر گزرے ان کا مطیع اور
فرمانبردار ہے ۔ محمد امین نیشاپوری نے شیخ زادوں کا زور توڑ دیا ۔ ان کی
تلوار اتار پھینکی اور خود اودھ کے حکمراں ہو گئے ۔ انہیں مرکز کی کمزوری کا علم
تھا ۔ چنانچہ انہوں نے لگان وغیرہ مرکز کو بھیجنا بند کر دیا اور آہستہ آہستہ

خود مختار ہو گئے۔ محمد امین نیشاپوری نے جو سعادت خاں برہان الملک کے نام سے حکومت کرتے تھے۔ اودھ کا نظام عمدگی سے چلایا جس کے نتیجے میں اس علاقے کی سالانہ آمدنی، جو پہلے زیادہ سے زیادہ اسّی لاکھ تھی" اب دو کروڑ تک جا پہنچی۔ چونکہ برہان الملک اس آمدنی کو اودھ کے صوبے پر ہی صرف کرنے لگے تھے اس لئے اس میں خوشحالی کا دور دورہ تھا جب کہ دلّی مفلوک الحال تھی۔

سعادت خان برہان الملک کے بعد یکے بعد دیگرے دس نواب تخت نشین ہوئے۔ جس کا ایک خاکہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

برہان الملک (۱۷۲۰ تا ۱۷۳۹)

|

صفدر جنگ (۱۷۴۱ تا ۱۷۵۳)

|

شجاع الدولہ (۱۷۵۳ تا ۱۷۷۵)

|

آصف الدولہ (۱۷۷۵ تا ۱۷۹۷)

|

وزیر علی (چار ماہ)

|

سعادت علی خاں (۱۷۹۸ تا ۱۸۱۴)

|

غازی الدین حیدر (۱۸۱۴ تا ۱۸۲۷)
|
نصیر الدین حیدر (۱۸۲۷ تا ۱۸۳۷)
|
محمد علی شاہ (۱۸۳۷ تا ۱۸۴۲)
|
امجد علی شاہ (۱۸۴۲ تا ۱۸۴۷)
|
واجد علی شاہ (۱۸۴۷ تا ۱۸۵۶)

ہمارے نقطہ نظر سے ان میں اہم ترین نواب شجاع الدولہ۔ آصف الدولہ، سعادت علی خاں اور واجد علی شاہ اختر ہیں۔

شجاع الدولہ کے زمانے میں لکھنو کا شہر آباد ہونا شروع ہوا۔ اس سے قبل اس علاقے کا سب سے بارونق شہر فیض آباد تھا۔ اس عہد میں لکھنو کو فیض آباد کے مقابلے میں کسی طرح پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ صدر مقام فیض آباد تھا۔ شجاع الدولہ کی رہائش وہیں تھی۔ حکومت کے دفتر اور فوج کے محکمے وہیں موجود تھے۔ چنانچہ فیض آباد پُر رونق تھا اور لکھنو بے رونق اور تنگ و تاریک۔ میر حسن جو اُس زمانے میں لکھنو گئے اپنی مثنوی "گلزار ارم" میں فیض آباد کی تعریف اور لکھنو کی مذمت کرتے ہیں

زبس یہ شہر ہے بھیڑ پہ بستا ‏ ‏ کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستہ
زبس یہ شہر کوفے سے ہم عدد ہے ‏ ‏ اگر شیعہ بھی ہے نیک، اُس کو بد ہے

لیکن آصف الدولہ لکھنو منتقل ہو گئے اور ان کے ساتھ ہی رونق

بھی لکھنو میں آگئی ۔ فیض آباد رفتہ رفتہ ویران ہوگیا ۔ حالانکہ کسی زمانے میں اس کی یہ حالت تھی کہ جب تاریخ فرح بخش کے مصنف فیض بخش وہاں گئے تو انہیں اُس شہر کی رونق سے متعلق ایک نادر تجربہ ہوا جسے وہ ذیل کے الفاظ میں بیان کرتے ہیں ۔

" اپنے گھر سے پہلی مرتبہ نکلا تو ممتاز نگر پہنچا ۔ یہ مقام شہر کے مغربی دروازے سے چار میل کے فاصلے پر ہے ۔ یہاں دیکھا تو ایک بازار لگا ہوا ہے ۔ خرید و فروخت کی گرم بازاری تھی .... رہگیر خرید نے میں سبقت کرتے تھے .... یہ ہنگامہ اور رونق دیکھ کر خیال آیا کہ میں شہر میں داخل ہوا ہوں اور خاص چوک میں ہوں ۔ لیکن کسی نے مجھے بتایا کہ ابھی تو میں شہر پناہ کے دروازے میں بھی داخل نہیں ہوا ۔ آخر کار میں شہر میں پہنچا ۔ اور ہر جگہ ناچنے اور گانے والے طائفے دیکھ کر میں دنگ رہ گیا ..... کسی کے وہم و گمان میں بھی مفلسی اور فلاکت کا گزر نہیں تھا "

مگر فیض آباد پر یہ زمانہ سدا نہ رہا ۔ آصف الدولہ نے مسند حکومت پر قدم رکھا ۔ ماں سے ناراض ہو کر لکھنو چلے گئے ۔ اسی زمانے میں لکھنو کی ظاہری رونق بڑھنے لگی ۔ آصف الدولہ کا زمانہ اس لحاظ سے اہم تھا کہ انگریزوں نے سلطنت کے معاملات میں اپنا دخل بڑھانا شروع کر دیا تھا ۔ آخر انہوں نے بڑی ہوشیاری سے آصف الدولہ کو فوجی معاملات سے بے پروا اور عیش و آرام کی طرف مائل کر دیا ۔ یہیں سے لکھنو کا تمدن دہلوی تمدن سے الگ

آصف الدولہ کے بعد سعادت علی خاں تخت نشین ہوئے۔ وہ حصول سلطنت سے بالکل مایوس ہو چکے تھے مگر انگریزوں نے انہیں سلطنت دلائی اور اس کے صلے میں آدھا علاقہ لے لیا۔ سعادت علی خاں ... کے منتظم تھے مگر آدھا علاقہ دینے کے بعد آمدنی بہت کم ہو گئی تھی پھر بھی انہوں نے کسی نہ کسی طرح کام چلایا۔ انہیں مذہبی طرز کی عمارتیں بنانے کا شوق تھا۔ علماء اور شعراء کی بھی بہت کچھ سرپرستی کرتے تھے غرض ان کے زمانے میں ادبی ماحول کے لئے فضا سازگار ہو گئی تھی۔

ان کے بعد محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کے عہد، مذہبی رسومات اور ظواہر کی پابندی کے لئے بے مثال سمجھے گئے۔ انہوں نے امام باڑے بنائے۔ کئی مذہبی رسومات ایجاد کیں۔ لوگوں کو شیعہ فرقے کی طرف مائل کیا اور لکھنؤ میں مذہبی فضا پیدا کر دی۔

پھر جب واجد علی شاہ اختر کا زمانہ آیا تو وہ کھل کھیلے۔ ان کے زمانے میں لکھنؤ کی سرزمین شاعری اور رقص و موسیقی سے گونج اٹھی۔ یہاں تک کہ واجد علی شاہ سال میں ایک بار قیصر باغ کے میلے میں کرشن اور گوپیوں کا رہس کھیلتے۔ وہ خود کنہیا بن کر بیٹھتے اور ان کی مخدرات گوپیاں بن جاتیں۔ شہر کے لوگ گیروے کپڑے پہن کر یہ منظر دیکھنے کے لئے ٹوٹے پڑتے۔ شاعری بھی اس زمانے میں ایسے رنگ میں ظاہر ہوئی کہ دلّی کی شاعری کو اپنی مرصع سازیوں کے باعث کہیں پیچھے چھوڑ گئی۔

لکھنؤ میں دو چیزیں نمایاں طور پر نظر آتی ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پورے معاشرے پر ان کا غلبہ ہے۔ مذہبی رسومات اور عورت۔ ان کی

تفصیل یہ ہے کہ شجاع الدولہ کے زمانے سے "عورت" کو اس معاشرے میں اہمیت حاصل ہونی شروع ہوئی۔ نوابوں اور درباریوں پر بیگمات کا اثر و رسوخ ، سلطنت کے کاروبار میں در پردہ مداخلت کرتی رہتی تھیں۔ اس کے علاوہ ... ں جو اقتدار اور اہمیت طوائف کے حصے میں آئی وہ بے مثال تھی طوائف کا گھر ایک ادارے کی حیثیت رکھتا تھا۔ جہاں سے کسبِ تہذیب کی جاتی تھی۔ لوگ طوائف کے ہاں جانا ایک معاشرتی پابندی کے طور پر قبول کر لیتے تھے۔ جہاں رقص، موسیقی اور شاعری کی محفلیں جمتی تھیں۔ شجاع الدولہ کا رجحان عورتوں کی طرف تھا۔ وہ جہاں کہیں جاتے ان کے ساتھ ڈیرہ دار طوائفیں ہوتیں کیونکہ درباریوں کا دل بہلانے کے لئے ان کی موجودگی ضروری تھی۔ اور چونکہ نواب کا رجحان ان کی طرف تھا۔ اس لئے درباری کیوں کر پیچھے رہ سکتے تھے۔ شجاع الدولہ کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا اور ایک زمانہ ایسا آگیا جب نصیر الدین حیدر جیسے نواب خود عورت کا روپ دھار کر عورتوں میں بیٹھنا زیادہ پسند کرتے تھے۔

شرر لکھتے ہیں:

"نصیر الدین حیدر میں عورتوں میں رہتے رہتے اس درجہ زنانہ مزاجی پیدا ہو گئی تھی کہ عورتوں کی سی باتیں کرتے اور عورتوں ہی کا سا لباس پہنتے۔ زنانہ مزاجی کے ساتھ مذہبی عقیدت نے یہ شان پیدا کر دی کہ آئمہ اثنا عشری کی فرضی بیبیاں (اچھوتیاں) اور ان کی ولادت کی تقریبیں جو جو ان کی ماں نے قائم کی تھیں ان کو اور زیادہ ترقی دی۔ یہاں تک کہ ولادت آئمہ کی تقریبوں میں خود حاملہ عورت بن کے زچہ خانے میں

بیٹھتے۔ چہرے اور حرکات سے وضع حمل کی تکلیف ظاہر کرتے اور پھر خود ایک فرضی بچہ جنتے جس کے لئے ولادت، چھٹی اور نہان کے سامان بالکل اصل کے مطابق کیئے جاتے"

اس سے لکھنو کی شاعری میں "عورت" کا ذکر بہت ہونے لگا۔ پنڈت کیفی نے لکھا ہے کہ لکھنو کے شاعروں نے اردو شاعری میں دوبارہ حقیقت نگاری پیدا کی۔ یہ بات صرف اس حد تک درست ہے کہ دلی کی شاعری میں امرد پرستی کا ایک رجحان پیدا ہو گیا تھا۔ جسے دور کرنا ضروری تھا مگر حقیقت نگاری بجائے خود اتنی اہم نہیں جب تک اس میں فنی حسن موجود نہ ہو۔ لکھنو کی شاعری میں عورت کا ذکر تو بہت ہے مگر عورت کو بڑے ہی غیر سنجیدہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ جس کی حیثیت عیش و نشاط کے ایک کھلونے سے زیادہ نہیں۔ عورتوں سے عشق کا زور شور تو بہت ہے لیکن وارداتِ عشق نہ ہونے کے برابر ہیں۔ شاعری میں نہ جذبے کی گہرائی ہے اور نہ واردات۔ سراپا نگاری کا ہنگامہ ہر جگہ موجود ہے۔ لیکن تاثیر ناپید۔ عورتوں کے زیوروں اور کپڑوں کی تفصیل کے انبار لگا دیے گئے ہیں لیکن عورت کے دل میں جھانک کر کسی نے نہیں دیکھا۔ جب یہ کیفیت ہو تو شاعری میں اثر کہاں سے پیدا ہو سکتا ہے؟ البتہ ایک قسم کا زنانہ پن وہاں کی شاعری اور معاشرت دونوں میں نظر آتا ہے۔ اگر بہادری کا اظہار ہوتا ہے تو بانکوں کے انداز میں جسے مردانہ پن نہیں کہا جا سکتا بلکہ یہ اس کی ایک معکوس (Perverted) شکل ہے۔ غرض لکھنو کی عشقیہ شاعری میں "عشق"

کا بیان تو نہیں البتہ معشوق کا بیان ضرور ہے۔ سراپا۔ لباس اور زیور ...... یہ تینوں چیزیں عشقیہ شاعری کی روحِ رواں ہیں۔ سراپا بیان کرتے ہوئے ایسے اعضا کے نام بھی عام طور سے شاعری میں وارد ہوئے۔ جنہیں دہلی کے شاعروں نے اپنے کلام سے دُور ہی رکھا تھا۔ مثلاً

کتنا شفاف ہے تمہارا پیٹ
صاف آئینہ سا ہے سارا پیٹ

اور پھر محبوب کا ناک نقشہ ایسا ہے کہ بہت جگہ وہ معشوق نہیں خود "شیخ امام بخش ناسخ" معلوم ہوتا ہے۔

تو نے مُگدر ہلائے۔ کیوں نہ کریں
باغِ عالم میں افتخار درخت

اسی زنانہ پن کی ایک شکل ریختی ہے جسے انشار، جراَت اور رنگین نے شروع کیا اور جس کا نقطہ عروج جان صاحب تھے جو شاعروں میں ڈوپٹا، اوڑھ کر اور عورت بن کر شعر پڑھا کرتے تھے۔ ان صنف میں بھی عورتوں کے حقیقی عشقیہ جذبات کا تو کچھ پتا نہیں چلتا البتہ باہمی حسد، منافرت اور ہم جنسی کے موضوعات کا سراغ ملتا ہے۔ اس کی وجہ سے لکھنو کی بقیہ شاعری میں بھی زنانہ محاورے کا استعمال عام ہوگیا۔

مذہبی غلو نے بھی شاعری میں کئی شکلیں اختیار کیں مگر اس کا پلڑا نفع کی طرف جھکا ہوا ہے۔ مذہبی جوش اور شیعہ عقائد کی طرف نوابوں کے شدید جھکاؤ کا بنیادی سبب تو یہ ہے کہ اس سلطنت کے بانی سعادت خاں برہان الملک کے آبا و اجداد ایران کے صفوی

خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ صفویوں نے اپنے زمانے میں ایرانیوں کو شیعہ بنانے کے لئے بہت کوشش کی۔ اس سلسلے میں تحریص اور دباؤ دونوں سے کام لیا۔ شاعروں کو اپنی مدح لکھنے کی بجائے اہل بیت کی شان میں نظمیں لکھنے کی طرف مائل کیا۔ چنانچہ محتشم کاشی جیسے شعرا پیدا ہوئے۔ لکھنو کے نوابوں نے بھی یہی ماحول پیدا کیا۔ چنانچہ یہاں بھی مرثیہ نگاری، سلام اور مذہبی نظموں کا رواج ہوگیا۔ بالخصوص مرثیہ نگاری میں تو لکھنو کے شاعروں نے ایسا کمال حاصل کیا کہ اپنے ایرانی اور ہندوستانی پیشروؤں سے منزلوں آگے نکل گئے۔

ان مذہبی روایات کا ایک اور اثر بھی شاعری پر ہوا۔ شیعہ حضرات "امام" کو حاضر اور موجود سمجھتے ہیں اس لئے صوفیاء کے سلسلے سے اپنے آپ کو متعلق نہیں کرتے۔ نتیجتاً لکھنو کی شاعری سے تصوف کے مضامین خارج ہونے شروع ہوگئے۔ مگر اردو شاعری پر تصوف کے اثرات چند موضوعات کی موجودگی سے کہیں زیادہ گہرے تھے۔ اردو شاعری کی علامتیں بہت حد تک تصوف سے مستعار ہیں۔ میکدہ جام، پیر مغاں۔ سالک۔ آئینہ۔ منزل، راستہ وغیرہ ایسی بے شمار اصطلاحیں علامتی حیثیت کی حامل ہیں جن کے ذریعے شاعری میں وسعت معنویت اور گہرائی پیدا ہوتی ہے، جن کے ذریعے لغوی مفہوم سے بلند تر اور وسیع تر مفاہیم بیان کئے جاتے ہیں۔ مگر لکھنو کی شاعری تصوف کے موضوعات سے کٹ گئی۔ چنانچہ اس میں فکری گہرائی نہ رہی۔ اشعار لغوی مفہوم تک محدود ہو کر رہ گئے یا لفظی رعایتوں میں محصور ہو گئے البتہ مرثیہ نگاری نے ان کمیوں کی کافی حد تک تلافی کر دی۔

لکھنؤ کی معاشرت کی بنیاد کسی مستقبل کی فکر کی متحمل نہ ہو سکتی تھی لوگ "زمانہ حال" میں محو تھے اور اپنے حال میں مست۔ کسی کو کل کی فکر نہ تھی۔ حالانکہ سلطنت کی بنیاد ناپائیدار تھی اور کچھ عرصے کے بعد ہی انگریزوں کی سازشوں کا شکار ہونے لگی۔ پھر وہ زمانہ بھی آیا کہ در پردہ انگریزوں کا حکم چلتا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ کے لوگ ان حالات کے بارے میں سوچتے نہ تھے یا انہیں اس بات کا شدید احساس تھا کہ دہر کی بے ثباتی سے چند برس جو ہمیں مل گئے ہیں۔ انہیں ہنسی خوشی کاٹ دیا جائے۔ وجہ کچھ بھی ہو۔ بہرحال یہ بات بالکل درست ہے کہ دلّی کی شاعری کے مقابلے میں لکھنؤ کی شاعری فکر اور فلسفے سے بالکل خالی ہے۔ نتیجتاً اس میں گہرائی مفقود ہے۔ اور ظاہرداری پر زور ہے۔ درد دل بھی موجود نہیں۔ سوز و گداز کی شدید کمی ہے۔ خارجیت اور بروں بینی کے مختلف مظاہر البتہ نمایاں طور سے نظر آتے ہیں۔ بیان کیا جا چکا ہے کہ لکھنؤ کی شاعری "معشوق" کی شاعری ہے "عشق" کی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ سراپا نگاری کی طرف زیادہ توجہ ہے۔ اس کے چند نمونے ملاحظہ ہوں۔

ہر اک انگلی ہے اس کی شمع کافور
ہتھیلی اک بلوریں شمعداں ہے

(ناسخ)

دیکھی شب وصل ناف اس کی
روشن ہوئی چشم آرزو کی

کتنا شفاف ہے تمہارا پیٹ
صاف آئینہ سا ہے سارا پیٹ

یہاں جان بوجھ کر ایسی مثالیں پیش کی گئی ہیں جن سے سراپا نگاری میں لکھنؤ کی انفرادیت ظاہر ہو۔ ان اعضا کا بیان دلی یا میر اثر وغیرہ میں مفقود ہے۔

خارجیت کا اظہار محض سراپا نگاری ہی کی شکل میں ظاہر نہیں ہوا۔ بلکہ اس نے اور بھی بہت سی شکلیں اختیار کی ہیں۔ اس کی ایک نمایاں صورت مضمون آفرینی ہے۔ مضمون آفرینی کا مطلب یہ ہے کہ شاعر روایتی مضامین میں سے نئے، مبالغہ آمیز اور عجیب و غریب پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ ایسے مضامین کی بنیاد جذبے پر تو نہیں ہوتی۔ البتہ تخیل یا واہمے (Fancy) پر ہوتی ہے۔ بسا اوقات یہ تخیل کی بے راہ روی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ رومانی شاعروں کے ہاں بھی تخیل حد سے بڑھا ہوا ہوتا ہے۔ لیکن ان کے ہاں تخیل کی مدد سے ایک ایسی دنیا پیدا کی جاتی ہے۔ جو رومانی ادیب کے نزدیک حقیقی اور اصلی ہوتی ہے اور اس میں کلاسیکیت کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ مگر مضمون آفرینی کی بنیاد کلاسیکی مضامین ہیں۔ بنے بنائے کلاسیکی مفاہیم کے سانچوں میں زور تخیل سے کوئی نیا پہلو تلاش کرنا ہی ان کا اوج کمال ہے اور ان شاعروں کو خود بھی اس کی صداقت کا یقین نہیں ہوتا۔

گلبرگ تر سمجھ کے لگا بیٹھی ایک چونچ
بلبل ہمارے زخم جگر کے کھرنڈ پر (انشاء)

ساقی بغیر شب جو پیا آب آتشیں
شعلہ وہ بن کے میرے دہن سے نکل گیا

ناسخ

چشم بد دور آج آتے ہیں نظر کیا گال صاف
سبزہ خط کیا غزال چشم کا چارہ ہوا

ناسخ

اس نے جو پونچھا پسینہ روئے عالمتاب کا
بن گیا رومال کیوں نہ چادر مہتاب کا

اسی طرح تمثیل نگاری کی طرف لکھنو کے شاعروں نے بہت توجہ کی ۔ تمثیل نگاری خارجیت ہی کا ایک روپ ہے ۔ یہ بھی عموماً مبالغہ آمیز پیرایہ اظہار کی صورت اختیار کر چکا ہے اور اگر اسے مضمون آفرینی کی ایک شاخ قرار دیا جائے تو بیجا نہیں ہوگا ۔

سخت دل جو ہیں اُنہیں محروم رکھتا ہے فلک
بیضہ فولاد سے بچہ کہاں پیدا ہوا

میرے رونے کے سبب سے قد جاناں بڑھ گیا
خوب جو بارش ہوئی سرو گلستاں بڑھ گیا

سیہ بختی میں کب کوئی کسی کا ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جُدا انسان سے رہتا ہے

لکھنو کا معاشرہ خوش مزاج ۔ مجلس آرا اور فارغ البال لوگوں کا معاشرہ تھا ۔ مجلسی زندگی کی جان لفظی رعائتیں ہوتی ہیں ۔ مجلسوں میں مقبول وہی لوگ ہوتے ہیں جنھیں زبان پر پوری قدرت ہو اور وہ لفظ کا لفظ سے تعلق اور لفظ کا معنی سے رشتہ پوری طرح سمجھتے ہوں ۔ لفظی رعائتیں محفل میں تفریح کا ذریعہ ہوتی ہیں اور طنز کو گوارا بناتی ہیں ۔

لکھنو میں لفظی رعائتیوں کا از حد شوق تھا ۔ خواص اور عوام دونوں اس کے بہت شائق تھے ۔ نوابین اور روساء تک بندیاں کرنے والوں کو باقاعدہ ملازم رکھا کرتے تھے ۔ لکھنوی شاعری میں رعایت لفظی کی کثرت کے اسباب یہی ہیں ۔ یہاں کی شاعری میں لفظی رعائتیں مفہوم پر غالب آجاتی ہیں بلکہ بعض اوقات محض کسی لفظی رعایت کو منظوم کرنے کے لئے شعر کہا جاتا تھا ۔ شرر نے کہا ہے کہ لکھنو میں ضلع اور جگت کا استعمال بہت زیادہ ہوتا تھا ۔ شاعری میں اس کے بعض "جلوے" ملاحظہ کیجئے ۔ آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ عام صنعتوں کے استعمال میں کبھی ندرت ہے ۔ اور ایسی صنعتوں کا استعمال بھی عام ہے ۔ جو دلی میں شاذ تھا ۔

یاد دو زنداں میں مری جان گئی رند
تقدیر نے کشتہ کیا ہیرے کی کنی کا

کہیں جو میٹھی نظروں سے وہ دیکھے
کہوں آنکھوں کو میں بادام شیریں

غیر کٹنے لگیں بندھ جائے ہوا
مجھ سے تکل اگر اڑ دائیے آپ

ہندو پسر کے عشق کا کشتہ ہے باغباں
لالہ کا پھول رکھنا امانت کی گور پہ!

سحر ایک ماش پھینکا جو مجھے دکھا کے اس نے
تو اشارہ میں نے تاڑا کہ ہے لفظِ شام الٹا

یہاں تک کہ لکھنؤ کے شاعروں نے صنعتِ غیر منقوط میں بھی بہت سا کلام موزوں کیا ہے

ملا دگا کہ سر کو ہما دہ لال ہوا
عروس لالہ کو طاؤس وار حال ہوا

لیکن ان مثالوں سے یہ تاثر لینا غلط ہوگا کہ لکھنؤ کے شعرا ہمیشہ لفظی رعائتیوں کو اسی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ بے شمار مثالیں ایسی بھی مل جاتی ہیں جن میں لفظی رعائتیں بہت خوبصورتی سے استعمال کی گئی ہیں اور جب تک خصوصی توجہ نہ کی جائے معلوم نہیں ہوتیں مثنوی گلزار نسیم اس لحاظ سے بہت عمدہ تصنیف ہے۔

لکھنؤ کی شاعری میں عام طور پر غیر سنجیدہ سا انداز پایا جاتا ہے جسے بقول سید عبد اللہ خفیف الحرکتی کہنا چاہیئے۔ جس کا مقصد لوگوں کو عجیب و غریب حرکات سے متوجہ کرنا ہے۔ اس کی وجہ نفسیاتی

ہے ۔ جب شاعروں کے پاس خیالات بلند پایہ نہ ہوں تو وہ آخر کس طرح لوگوں کو متاثر کریں؟ ظاہر ہے عجیب و غریب مضامین اور لفظی رعائتیوں سے ۔

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا
جب دھم سے آ کہوں گا صاحب سلام میرا

جی چاہتا ہے شیخ کی پگڑی اتار دیجے
اور تان کر چٹاخ سے اک دھول ماریے

مرغ جاں کو توڑے گی بلی ترے دروازے کی
رخت تن کو کترے گا چوہا تمہاری ناک کا

لکھنو کے شاعروں نے غزل کی شکل و صورت کو کسی قدر بھدا اور بے ڈھنگا بنانے کی کوشش بھی کی ۔ لکھنو کے غزل گو شاعر سمجھتے ہیں کہ شاعر کی قادر الکلامی کا اظہار صرف اسی صورت میں ہو سکتا ہے ۔ جب شاعر ہر قافیے کو استعمال کر کے غزل کو قصیدے جتنی طویل بنا دے ۔ چنانچہ یہاں غزل سات یا نو یا گیارہ اشعار پر مشتمل ہونے کی بجائے عموماً تیس چالیس اشعار پر مشتمل ہوتی تھی ۔ بلکہ بسا اوقات اس سے بھی بڑھ جاتی تھی ۔ اس سے بھی غزل کو فائدہ نہیں پہنچا ۔ نقصان یہ ہوا کہ بھرتی کے اشعار غزل میں کثرت سے شامل ہونے لگے ۔ پھر دو غزلے سہ غزلے اور چو غزلے لکھنے کا رواج عام ہوا ۔ اس سے بھی بڑھ کر

یہ ہوا کہ شاعر پہلے ایک زمین میں تین چار غزلیں لکھتا تھا۔ پھر قافیہ بدل کر اُسی زمین میں دو چار اور غزلیں کہہ دیتا تھا اور کبھی کبھی چھ سات غزلیں لکھنے کے بعد ردیف بدل کر پھر سلسلہ کلام آگے بڑھ جاتا تھا۔ حالانکہ کسی زمین میں صرف چند قافیے ہی ایسے ہُوا کرتے ہیں جو مناسب طریقے سے استعمال ہوسکیں۔ اس کے علاوہ زورِ کلام دکھانے کے لئے شعرا نے لمبی ردیفیں اختیار کرنی شروع کر دیں۔ غیر مستعمل قافیوں اور بے میل ردیفوں کا رواج شروع ہوا۔ معمولی قافیوں اور ردیفوں کے استعمال کو بہ نظر حقارت دیکھا جانے لگا۔ لکھنوی غزل میں اگر عجیب وغریب۔ سبک اور مبتذل اشعار موجود ہیں تو اس کی ایک وجہ اس انداز کے قافیے اور ردیفیں بھی ہیں۔ ذیل میں بعض بے میل ردیفوں اور قافیوں کی مثالیں تحریر کی جاتی ہیں۔

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کُنڈ پر
اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر

فوج لڑکوں کی جڑے کیوں نہ تڑا تڑ پتھر
ایسے خبطی کو جو کھا جائے کڑا کڑ پتھر

میں نے جو وجد میں یہاں جیب کو پھاڑ غش کیا
کہتے ہیں اُس نے بھی وہاں مونڈ کو داڑھ غش کیا

پیدا ہوا جی عشق سے جب سنگ میں کیڑا
پھر کیوں نہ پڑے زخم دلِ تنگ میں کیڑا

لگی غلیل سے ابرو کی، دل کے داغ کو چوٹ
پڑا ایسے ہی کہ لگے تڑسے جیسے زاغ کو چوٹ

دلی اور لکھنو کی زبان کے اختلافات کا مختصر سا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ اگرچہ بقول خواجہ الطاف حسین حالی دونوں علاقوں کی زبان میں ایک خاص مماثلت پیدا ہو گئی .... پھر بھی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زبان کے دونوں مرکزوں یعنی دلی اور لکھنو کی زبان میں قواعد، محاورے اور الفاظ کے استعمال میں اختلاف موجود ہے۔ اِن اختلافات کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

۱۔ لکھنو میں علامتِ مصدر 'نا' کو مونث کی خاطر 'نی' نہیں بناتے مثلاً لکھنو میں کہتے ہیں۔ روٹی کھانا پڑے گی .... روٹی بھیجنا ہے .... دلی میں کہیں گے، روٹی کھانی پڑے گی .... روٹی بھیجنی ہے۔

۲۔ دلی میں اسم اشارہ "تُم" اور آپ کے لئے افعال میں تصرف نہیں کیا جاتا جب کہ لکھنو میں اس کی پابندی کی جاتی ہے دلی میں کہتے ہیں! آپ جاؤ مگر لکھنو میں ہمیشہ آپ جائیے کہا جاتا ہے۔

۳۔ لکھنو میں عربی کے مونث اسما کو جمع میں تبدیل کرتے ہیں تو

ان کے ساتھ صیغہ ہمیشہ جمع مذکر کا استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً دلیل مونث ہے۔ دہلی میں جمع ہوگی۔ دلائل دیں مگر لکھنؤ میں بولیں گے دلائل دیے۔

۴۔ بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فرق ہے۔ لکھنؤ میں سانس بالعموم مونث ہے اور دہلی میں مذکر، فاتحہ، اس کے برعکس ہے یہ لکھنؤ میں مذکر اور دلی میں مونث ہے۔ آغوش کی کیفیت ہی یہی ہے۔ غرض یہ صورت حال بہت سے لفظوں کے استعمال میں نظر آتی ہے۔

۵۔ محاورات میں بھی بہت جگہ اختلاف نظر آتا ہے: لکھنؤ میں کہتے ہیں آبرو سنبھالنا، دلی میں آبرو تھامنا...... لکھنؤ میں اُچھو ہونا، دلی میں اُچھو آنا...... لکھنؤ میں آگ ہو جانا، دلی میں آگ بن جانا...... لکھنؤ میں پانی چڑھانا...... دلی میں آب چڑھانا... غرض اس کے صدہا محاورے، الفاظ اور ضرب الامثال موجود ہیں جن کے استعمال میں اختلاف ہے۔ اور دونوں مراکز کے فصحاء اپنے اپنے علاقے کے الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں۔

آخر میں صرف یہ کہنا ہے کہ دبستانوں کا اختلاف اگر واضح انداز میں دیکھنا ہو تو دونوں علاقوں کے دوسرے درجے کے شاعروں کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ اوّل درجے کے شعراء میں دبستان کی بعض خصوصیات ہو سکتی ہیں لیکن ان میں انفرادیت اس قدر ہوتی ہے کہ سرسری نظر سے دیکھیے تو وہ اپنے دبستان سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں۔ مثلاً سودا دلی کے دوسرے شاعروں سے بہت حد تک الگ

نظر آتا ہے ۔ اسی طرح آتش میں ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جو اُسے لکھنؤی دبستان سے الگ کرتی ہیں ۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ بڑے شاعر اوراۓ دبستان ہوتے ہیں ۔ مگر جب دوسرے درجے کے شعرا کا مطالعہ کیا جائے تو ایک اور دنیا نظر آتی ہے ۔ رند ۔ صبا ۔ بحر ، برق ، امانت ، وزیر وغیرہ کی غزلیں ایک دوسرے سے اس قدر ملتی جلتی ہیں کہ اگر مقطعے کاٹ کر ایک دوسرے میں ملا دیجئے تو الگ الگ کرنی دشوار ہو جاتی ہیں ۔ یہی رنگ دلی کے دوسرے درجے کے شعرا میں نظر آتا ہے ۔ یقین ، تاباں ، بیاں ، فغاں ، بیدار وغیرہ کی غزلیں آپس میں بہت حد تک ملتی جلتی ہیں مگر لکھنؤ اور دلی کے ان شعرا کے کلام کو ایک دوسرے میں ملا دیجئے تو جس شخص کو دونوں دبستانوں کی خصوصیات کا علم ہے وہ انہیں بآسانی الگ الگ کر دے گا ۔ اس وجہ سے یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ کسی دبستان کی خصوصیات اپنی خالص شکل میں دوسرے درجے کے شعرا ہی میں موجود ہوتی ہیں ۔
